This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University

LE

MUSÉE DE PEINTURE

MUSÉE
DE LILLE

PAR

LOUIS GONSE

LE MUSÉE DE PEINTURE

EXTRAIT DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARIS

IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOIT

—

1875

PEABODY MUSEUM
HARVARD UNIVERSITY
g. 22 Mr'33
P.J. Sachs
56
L72m
1875

MUSÉE DE LILLE

LE MUSÉE DE PEINTURE

ENVISAGÉ dans son ensemble et en tenant compte de tout ce qui ajoute à sa valeur intellectuelle et matérielle — budget, catalogue, installation et administration, — le musée de Lille est incontestablement notre premier musée provincial. Il faut le répéter bien haut, car on ne saurait trop encourager d'aussi louables et d'aussi fructueux efforts.

Il se compose de quatre parties distinctes : une nombreuse galerie de tableaux; une inappréciable collection de dessins léguée à la ville par Wicar, l'une des plus belles qui soient après les grandes collections de Paris, de Vienne et de Florence; le très-précieux musée ethnographique, réuni par M. Moillet; un musée archéologique et céramique, encore embryonnaire, et un musée industriel.

Je ne m'occuperai que des deux premières.

Toutes ces richesses, sauf le musée archéologique et céramique, sont confortablement installées dans les salles supérieures de l'Hôtel de ville, bâti en 1846 sur les plans de M. Benvignat. Ces salles forment un vaste quadrilatère auquel on accède par un escalier monumental à

double emmarchement, intelligemment décoré avec les moulages des cariatides du temple de Pandrose et ceux de quelques bas-reliefs choisis parmi les plus beaux que nous ait laissés la Grèce : l'escalier est donc lui-même une excellente et grave préface. Très-élevées, trop élevées même pour les petits tableaux, ces galeries sont largement éclairées par le haut, bien tenues et ornées sobrement dans la mesure qui convient.

L'origine de la galerie de tableaux remonte à la Révolution, à l'époque où quelques municipalités intelligentes suivirent l'exemple de la capitale et sauvèrent une partie des épaves provenant des églises et des couvents supprimés. A Lille, une Commission des Arts fut formée ; les richesses furent emmagasinées dans les cloîtres de l'ancien couvent des Récollets, et le peintre Louis Watteau chargé d'en dresser l'inventaire. Le 12 mai 1795, il le remettait à la municipalité et désignait plus spécialement 382 tableaux et 52 gravures, comme devant être « conservés pour l'instruction ». Les meilleurs furent installés dans la chapelle du couvent sous le titre de *Musée départemental*. En 1801, quarante-six toiles furent envoyées du Louvre et vinrent grossir ce noyau. Malheureusement ce brillant début n'eut pas de suite ; la collection resta dans le *statu quo*. En 1813 le baron Duplantier, préfet du Nord, ordonna un travail d'épuration qui ne fut, hélas ! que trop bien exécuté, et, chose triste à dire, trois cent cinquante-quatre tableaux furent vendus pour la somme dérisoire de 1,365 fr. 50. En 1816, elle eut la bonne fortune d'échapper aux restitutions imposées par les alliés et les beaux jours revinrent.

Enfin, lorsque M. Reynart, administrateur des Musées et conservateur de la galerie de peinture, fut nommé au poste qu'il occupe encore, après trente ans, pour le plus grand bien de la collection, le total des tableaux était déjà de deux cent cinquante ; il s'élève aujourd'hui à plus de cinq cents. Sur ces cinq cents tableaux, une centaine sans importance pourrait entrer dans les greniers au fur et à mesure des acquisitions. Quatre cents toiles épurées et choisies forment donc un ensemble considérable, surtout si l'on tient compte qu'il y a dans ce nombre une vingtaine de chefs-d'œuvre que les plus riches musées peuvent envier à la ville de Lille. La grande valeur de la collection est dans l'école flamande ; en ce sens aucune autre en France, parmi celles de la province, ne l'égale. Aucune ne la surpasse pour le nombre et l'importance des tableaux français.

Aussi, grâce à cette installation, grâce à un budget total de 25 000 francs, sans les crédits extraordinaires, qui permet d'entretenir

et d'augmenter ce fonds précieux, grâce à l'intelligente initiative de l'administration secondée par les bonnes dispositions de la municipalité, grâce surtout à l'excellent et substantiel catalogue que M. Reynart, le vrai créateur et l'âme du musée, l'administrateur désintéressé et militant, perfectionne à chaque nouvelle édition, y ajoutant, le premier en France, à l'imitation de celui d'Anvers, la reproduction fac-simile des monogrammes et signatures et généralement de tous les signes et inscriptions qu'il a pu découvrir sur les tableaux; grâce à ce concours heureux de circonstances, le musée de Lille a acquis une notoriété qui, sans être encore au niveau de son mérite, est déjà fort remarquable.

La population lilloise s'intéresse profondément à ses progrès, elle en est fière, elle y puise en même temps les éléments d'une éducation artistique très-développée, et, chose rare, elle le connaît bien, elle y vient, elle achète le catalogue et s'en sert. Elle met dans son affection pour le musée un grain de passion et de légitime vanité qui est d'un bon augure.

Tout ce qui peut être un progrès ou une productive innovation est immédiatement proposé par le conservateur et adopté par la Commission. Ainsi, une petite annexe a été consacrée aux esquisses ou études, qu'il a été possible de réunir, des tableaux exposés dans la galerie; un catalogue de luxe, digne de figurer sur les tablettes du bibliophile le plus exigeant, avec les photographies des principaux tableaux vient d'être imprimé par les soins de M. Francis Petit et mis en vente à Lille et à Paris[1]; les salles sont ouvertes tous les jours de l'année, le premier janvier et le mardi gras exceptés : voilà certes qui est entrer dans une voie nouvelle et féconde.

L'exemple, tôt ou tard, sera suivi, je n'en doute pas.

J'ajouterai enfin que l'on trouve dans tout le personnel une obligeance vraiment inépuisable. Pour ma part je dois un public remercîment à M. Reynart, à M. Benvignat, le conservateur du musée Wicar, et à M. Auguste Herlin, membre de la Commission, pour l'urbanité parfaite avec laquelle ils ont facilité mon travail.

1. Nous apprenons à l'instant et nous sommes heureux de pouvoir annoncer que le ministère a souscrit à ce superbe catalogue avec l'intention de l'envoyer aux différents musées de la province comme un modèle à suivre. Cette mesure, à laquelle nous applaudissons sans réserve, n'est que la juste récompense d'un labeur persévérant, d'une sollicitude passionnée et infatigable. M. Reynart, par cet exemple, aura fait faire un grand pas à la tenue de nos musées provinciaux et à leur accroissement.

I.

ÉCOLES D'ITALIE.

Les écoles d'Italie ne sont représentées au musée de Lille que par quelques spécimens isolés, sans lien entre eux et de valeur inégale. Cette indigence n'a rien qui puisse étonner; elle est un peu commune à tous nos musées de province et plus sensible encore dans les collections de la Belgique et de la Hollande, spécialement dans celle d'Anvers. En France, les musées de Lyon et de Montpellier l'emportent seuls par la qualité des œuvres sur celui qui nous occupe. On est même surpris de rencontrer, dans nos collections provinciales, un nombre relativement aussi considérable de tableaux italiens. Les envois successifs du premier empire, les répartitions faites de 1801 à 1811, bribes sauvées de nos *illustres pillages*, ont formé presque exclusivement le fonds italien en province. Quelques-uns des envois eurent, il faut le dire, une réelle importance. Il en est parmi ces tableaux, choisis un peu au hasard et à la hâte, qu'il serait impossible aujourd'hui d'acquérir, et qui, comme les Pérugin de Lyon, auraient mérité les honneurs du Salon-Carré. Le musée de Lille n'a pas eu une si haute fortune, ou du moins sa fortune fut différente. Les quarante tableaux italiens inscrits à son catalogue lui viennent, en grande partie, d'envois postérieurs et d'acquisitions municipales. Le *Saint Georges* de Paul Véronèse et l'André del Sarte sont les seuls morceaux italiens vraiment remarquables qui lui furent attribués dans le lot de 1801. Les richesses dans ce sens sont au musée Wicar, où nous retrouverons le grand art de l'Italie dans quelques-unes de ses plus augustes reliques. Avec de tels trésors il n'a rien à envier à personne, et si Montpellier montre fièrement son admirable *Portrait d'homme*, Lille a dans la *Tête de cire* une merveille unique, incomparable, et qui prendra rang au sommet de ce que l'art de tous les temps a produit de plus parfait.

Deux petits panneaux peints sur bois, à la détrempe, dans le sentiment des miniatures, appartiennent au commencement du XV^e^ siècle, et sont vraisemblablement de l'école milanaise.

L'un d'eux représente avec une naïveté un peu gauche, mais non sans grâce, ce charmant épisode des *Métamorphoses*, où Céphale étant à

la chasse perça involontairement Procris avec son javelot et se donna ensuite la mort de désespoir :

> Fronde levem tenera strepitum movet æmula Procris;
> Hirsutam Cephalus sed putat esse feram,
> Et jaculum celeris telumque volatile mittit.

L'autre, en pendant, donné comme sujet inconnu, est d'une qualité plus fine encore. La scène se passe au milieu d'un paysage, à l'entrée d'un temple. Une femme assise tient un fruit dans ses mains, et s'entretient avec un homme debout; dans un plan plus éloigné un troisième personnage s'agenouille au pied d'une colonne que surmonte une statue. Ne serait-ce pas un autre épisode des *Métamorphoses*, peut-être tiré de l'histoire d'Atalante ?

Outre ces deux panneaux, il faut noter un délicieux spécimen de l'école lombarde de la fin du xv^e^ siècle. C'est un portrait de jeune fille en buste et de trois quarts, les cheveux retenus par une résille d'or, au corsage rouge collant et finement brodé; costume du temps s'il en fut, et c'est tout dire. Ce petit portrait acheté en 1866 à la vente Nolivos est attribué à Lorenzo Costa, le gracieux émule du Francia. L'attribution me semble facilement contestable ; les tableaux de Lorenzo Costa n'ont ni cette couleur, ni ce style. Je n'affirme rien, mais ce ton terreux des chairs, cette pointe de rudesse dans le dessin, la manière de traiter le vêtement et les cheveux, rappellent un artiste dont le nom est si grand que je n'ose l'écrire, ou, tout au moins, un élève, un imitateur. J'ai revu attentivement les Mantegna du Louvre qui sont de premier ordre, et mon opinion s'en est trouvée fortifiée. C'est un morceau d'art délicat et distingué, d'une couleur un peu austère, et qui semble presque dépaysé dans ce grand musée de Lille où les maîtres de la touche et de la palette sont si largement représentés.

L'école vénitienne est naturellement, ici comme ailleurs, plus nombreuse que les autres. Je trouve, de Paul Véronèse : trois tableaux bien authentiques; plus un quatrième, le *Christ au tombeau*, qui lui a été longtemps attribué et qu'il faut restituer à quelqu'un de son entourage, Carletto Cagliari, peut-être; ce qui devient presque une certitude si l'on fait état qu'il se mit à l'école du Bassan et si l'on compare ce tableau avec l'*Ensevelissement du Christ*, au Salon-Carré du Louvre. Les jambes du Christ sont d'un dessin très-serré, un peu sec, mais très-habile. La couleur générale est terne et froide. Des trois autres tableaux le plus important est le *Martyre de saint Georges*, répétition littérale, et en

demi-grandeur, de la célèbre toile qui se voit encore aujourd'hui dans l'église de San Giorgio à Vérone. Je l'ai devant les yeux. C'est une scène mouvementée, dans laquelle le peintre a su faire entrer, avec sa dextérité habituelle de composition, des chevaux aristocratiques et pleins de feu, une brillante architecture, une statue d'Apollon que le saint refuse d'adorer, et devant laquelle va s'exécuter la sentence de Dioclétien ; puis saint Georges à genoux, dépouillé de son armure, au milieu d'une foule de bourreaux et de personnages attentifs, les yeux tournés vers le ciel qui s'entr'ouvre et laisse descendre un groupe aérien et lumineux de belles femmes aux épaules lustrées et aux chatoyantes étoffes ; lignes ondoyantes et gracieusement emmêlées que noie une vapeur d'argent, irisée de tons d'améthyste. On n'imagine rien de plus rayonnant et de plus gai dans les tons clairs. La répétition du musée de Lille est, selon moi, de Véronèse lui-même : elle a tous les caractères de l'authenticité ; moins séduisante il est vrai, le tableau ayant passé au jaune à cause du vernis. M. Villot n'hésite pas à y voir une copie de Tiepolo. Lanzi dit bien que Tiepolo fit, plus tard, de grandes études d'après Paolo, « en arrière duquel s'il demeure pour l'air des visages, il s'en rapproche singulièrement pour les draperies et pour le coloris » ; la grandeur demi-nature des figures est, à la vérité, une exception dans l'œuvre du maître ; mais sont-ce des raisons suffisantes ? Comme tonalité, comme forme et comme faire il se rapproche tout à fait du groupe de saints du Brera qui n'est pas contesté à Véronèse. Il ne faut pas oublier que le *Saint Georges* de Vérone est un des tableaux du peintre qui, de son temps, ont eu le plus de succès : il n'y aurait donc rien d'étonnant à ce qu'il en ait fait lui-même, avec la facilité qu'on lui connaît, une répétition réduite. Pour les deux autres Véronèse du musée le doute n'est plus possible. Ce sont des morceaux décoratifs, deux lunettes pour les caissons d'un plafond du palais Barbarigo où ils furent achetés en 1832 par M. Mottez. Sur un fond de ciel bleu se détachent en raccourci les figures allégoriques de l'*Éloquence* et de la *Science* : deux femmes de grandeur naturelle, à mi-corps, enlevées d'une brosse leste, en robes de brocart vert glacé de tons argentins, des perles dans les cheveux, souriantes, blondes, fantasques, avec ce type dont Véronèse use et abuse, comme d'une formule rossinienne, qui est bien à lui, du reste, et dont on ne se lasse pas. Ces fragments de décoration ont été faits pour être vus de bas en haut et de loin. Leur conservation est parfaite.

Deux portraits, sous les nos 300 et 301 du catalogue, sont donnés au Tintoret. Le premier, *Portrait d'un religieux*, est au-dessous du médiocre et indigne de lui ; le second, *Portrait d'un vieillard*, habillé

d'une robe de velours rouge bordée d'hermine, à mi-corps, est plus vraisemblable. C'est encore du mauvais Tintoret, lourdement peint, à peine dessiné, plusieurs fois restauré et reverni ; mais encore la grande allure de la pose et de la tête, l'harmonie générale du ton dans le costume vénitien, subsistent assez pour qu'on s'y arrête un instant. En pendant il y a un autre portrait de vieillard à barbe grise, en robe de soie noire, ni meilleur, ni pire. Il est porté au nom de Jacques Bassan avec quatre

L'ÉLOQUENCE.

(Musée de Lille.)

autres tableaux : le *Couronnement d'épines,* l'*Intérieur d'un ménage*, la *Noce;* ceux-là bien authentiques, dans la note connue, avec l'inévitable effet de lumière artificielle de ce peintre de troisième ordre dont on a dit avec raison que, s'il y a honte pour une galerie à n'avoir aucune de ses œuvres, il n'y a pas de gloire à en posséder. Il paraît, cependant, que le musée de Madrid renferme quelques œuvres d'un faire plus élevé, inconnu même à Venise et qui le relève singulièrement; son tableau de la *Nativité,* à San Giuseppe de Bassano, passe aussi pour un des chefs-d'œuvre de l'école. Le *Jésus chassant les vendeurs du temple,* de Léandre Bassan, fils de Jacques, n'est guère meilleur.

Je me sens plus à l'aise avec un tableautin, ovale en largeur, *Esther devant Assuérus,* composition en figurines, d'Andrea Schiavone. La scène se passe sous les galeries d'un palais. Échappée de vue sur un fond de paysage lumineux, personnages allongés et d'une élégance un peu maniérée, gamme chaude : quelque chose comme une ébauche du Parmesan achevée par Titien. Cela est peu commun et joli par la couleur et la vivacité des mouvements. Schiavone avait appris à dessiner chez le Parmesan et à peindre chez Titien. Ridolfi en faisait grand cas; il estimait particulièrement ses petites compositions. « Il excellait, dit-il, à peindre sur des coffres et des meubles des compositions remarquables par leur élégance et leur belle couleur. » Lanzi en parle avec complaisance. Ces petites improvisations sont devenues introuvables, même en Italie. Il est plus que probable que celle du musée de Lille, peinte sur une planchette, provient d'un de ces coffres dont parle Ridolfi, *casse solite a vendersi*. On voit encore à Venise les peintures que Schiavone fit pour les orgues de Santa Maria del Carmine, et qui sont d'une extrême élégance.

Antonio Canale est un vrai Vénitien, bien intéressant et bien réel, le seul peintre qui ait rendu Venise avec notre Joyant et quelques aquarellistes anglais. Voici de lui un pont en pierre sur un canal, charmante esquisse où l'on surprend le travail du peintre, qui est très-simple, léger, dans une note jaune clair. Il y a aussi de son neveu Bellotto, qui a travaillé à Dresde, une curieuse vue de la place Saint-Marc, avec la Piazzetta et Saint-Georges. La touche est spirituelle, mais toute de pratique. Évidemment le tableau a été fait de souvenir; on peut s'en convaincre par la singulière façon dont est dessinée et placée l'île de San Giorgio.

Le grand tableau n° 335, le *Repos en Égypte,* est une véritable rareté. Il paraît résulter de diverses preuves, groupées dans une note de M. Reynart, au catalogue, que ce tableau est de Carlo Saracini dit *il Veneziano,* un des plus ardents imitateurs du Caravage, « un ténébreux », comme on les appelait alors, et que nous fait connaître la *Pittura Veneziana* et la *Carta del navegar pittoresco* de Boschini. Ce tableau est probablement le seul qu'en dehors de l'Italie on puisse donner avec certitude à ce peintre. Il est remarquablement peint, surtout dans les étoffes, qui sont abondantes, et dans les rouges. Adam Elzheimer en a fait une médiocre reproduction, en miniature, sur cuivre, qui se trouve au Belvédère de Vienne. Malgré l'opinion de M. Reynart, qui renverse la proposition, Elzheimer est le copiste et non Saracini; cela ne ressort-il pas absolument du *Carolus Saracenus inventor,* qui se

trouve au bas de la rarissime eau-forte italienne du *Repos en Égypte*, au Cabinet des estampes, qui est fort belle du reste, et qui a tout l'accent d'une œuvre originale? Robert Duménil considérait sans hésitation cette eau-forte et une autre de la même collection, l'*Ensevelissement de la Vierge*, comme étant de Jean Leclerc, élève de Saracini, sans toutefois nous donner ses motifs. Je pencherais à croire qu'elles sont bien de Saracini lui-même, de travail et d'invention comme le tableau.

Je rangerai dans l'école vénitienne deux tableaux, plus rares encore et d'une grande valeur, par Lambert Zustris. Quoique cet artiste soit né en Hollande et mort très-probablement à Munich, et qu'il appartienne par sa naissance aux écoles du Nord, sa manière toute vénitienne m'engage à en parler ici. Sa personnalité à peine débrouillée, puisqu'on le confond encore avec deux ou trois Flamands qui ont travaillé à Venise, Lambert Lombard, Lambert Suavius, mérite qu'on s'y arrête. Et à ce propos je ne puis pas admettre, quoi qu'en dise M. Lobet, qu'il n'y ait au moins deux personnes distinctes dans tous ces noms. Le peintre de Liége ne peut être celui d'Amsterdam. Celui de Liége paraît incontestable, et celui d'Amsterdam nous est révélé par la signature du tableau de Caen : *Lambertus de Amsterdam pinxit.* Lambert Zustris et Lambert d'Amsterdam ne seraient donc qu'un seul et même peintre. Quoi qu'il en soit, les œuvres elles-mêmes de notre Zustris sont aussi peu connues que sa personne. Quatre tableaux, jusqu'à plus amples renseignements, forment le catalogue de son œuvre : l'esquisse du musée de Caen — le *Baptême du Christ*, — la ravissante *Vénus* du Louvre, son chef-d'œuvre, et les deux toiles du musée de Lille qui, sans le tableau du Louvre qui a servi à les déterminer et dont l'authenticité est absolument confirmée par celui de Caen signé, seraient encore portées sous le nom de Dosso Dossi et de Christophe Allori. La première représente l'*Apparition de Jésus à Madeleine*, ce que l'on appelle vulgairement le *Bon Jardinier*. Jésus-Christ debout, appuyé sur une houe, parle à Madeleine qu'il bénit; celle-ci à genoux, en costume vénitien, au milieu d'une pelouse émaillée de fleurs; sur un plan plus éloigné, un jardin en broderie et taillé aux ciseaux; fond de montagnes. C'est une composition dessinée dans le sentiment d'une gravure de Raphaël Sadeler et peinte par un flamand qui n'est point encore italien, largement, dans des tons d'aquarelle, laiteux, mêlés de blanc dans tous les empâtements; mais avec un je ne sais quoi dans l'ensemble de distingué et d'original. Ce tableau est évidemment de ses débuts à Venise. Le second, la *Judith*, qui lui fait pendant, est déjà plus réveillé, plus monté de ton, plus Véronèse en un mot. Même type de femme, aminci, coquet

et moins flamand, très-décolleté et très-profane. Les tons ombrés de la chair font, avec les nuances roses, lilas, améthyste des étoffes, un joli bouquet de couleurs. Encore un pas et Zustris, devenu complétement vénitien, de style et de pinceau, fera cette *Vénus* du Louvre dont la grâce et l'allure, la pose hardie et allongée, l'élégant et svelte contour, font penser à la Diane d'Anet. Malheureusement elle est si bien égarée au milieu des primitifs allemands et flamands, que personne ne songe à la regarder.

L'école de Venise est couronnée par un triomphant Piazzetta, l'*Assomption de la Vierge*, grande et facile peinture de décadence, — 5 mètres de hauteur sur 2 mètres et demi, — enlevée en pleine lumière sur un fond de ciel très-fin ; habile au possible et fort amusante avec un parti pris de naturalisme tout personnel, et qui ne peut se confondre avec celui d'aucun autre peintre. Ce n'est qu'un morceau de décoration théâtrale, un de ses meilleurs certainement, mais traité dans une manière à part, tout à l'effet, avec des ombres accentuées dans la lumière vive et caractérisé par un emploi très-imprévu et très-osé des blancs qui sont la dominante de la gamme. Piazzetta, Tiepolo et Longhi à Venise, se soutiennent encore au milieu de l'effroyable décadence artistique de l'Italie au XVIII^e^ siècle : *machinistes*, je le veux bien, mais d'une verve endiablée et très-artiste. Leurs peintures sont du reste des plus rares à l'étranger.

Dans les autres écoles d'Italie nous n'aurons plus de ces surprises. Des deux André del Sarte, l'un, une *Vierge à l'Enfant*, provenant de la collection Campana, n'est qu'une copie ; et l'autre beaucoup plus important, dans un sentiment presque raphaélesque, ingénieux et noble — grande *Vierge avec l'enfant Jésus, saint Jean et trois Anges*, — mais où l'on ne retrouve en aucune façon la touche du grand Florentin, est une belle et ancienne répétition par un élève, peut-être par un Flamand de Florence, de l'original qui se trouve dans la galerie Corsini à Florence. Ni l'un ni l'autre, du reste, n'appartiennent au style sublime de la *Madona del Sacco* et de la *Cène* de San Salvi. Il y a encore un *Saint Grégoire* de Lanfranc, vigoureusement torché ; de Romanelli, une *Allégorie de la France entourée des attributs de la prospérité*, qui doit avoir été peinte à Paris ; de Carlo Maratti, la *Dédicace du Temple de la Paix*, qui a fait partie de la galerie de tableaux que le comte de Toulouse avait arrangée en décoration permanente de l'hôtel Lavrillière ; un *Troupeau de chèvres* de Philippe Roos ; un petit Paysage de F. Mola, authentique ; un Spada, la *Chasteté de Joseph*, excellent ; quelques grandes copies faites au XVIII^e^ siècle, d'après les Chambres de Raphaël au Vatican ; puis

un *Saint Jean* en méditation, assis dans une grotte sombre, vêtu de haillons et tenant une tête de mort à la main, que le livret donne au Caravage et qui est plutôt de quelque habile de l'école Bolonaise, à la suite du Guide. Pour ceux qui aiment le paysage de convention il y a un petit Salvator Rosa, intact, indiscutable et bien conservé, j'avouerai même d'un faire assez agréable; et un curieux *Paysage*, effet de neige, de Foschi. De tout cela il y a peu de chose à dire et moins encore à apprendre.

Il faut faire exception pour une *Flagellation*, d'auteur inconnu, très-probablement napolitain, c'est-à-dire à demi espagnol, tableau remarquable par sa vigueur et la franchise de son exécution; et pour un Dominiquin, en exemplaire très-pur : l'*Amour vainqueur* sur la nue, à cheval sur un aigle, et se détachant en avant d'un fond de ciel robuste, bleu-vert foncé, ce même bleu, singulièrement beau, qui se trouve dans le petit *Ravissement de saint Paul* au Louvre. Le mouvement général de cet Amour aux formes accusées a quelque chose de fier et de libre; le dessin, sans être dégagé de la pesanteur habituelle, est intéressant et fort juste. Exception aussi pour un bien joli tableau de genre de Benedetto Castiglione, un de ses meilleurs certainement. Dans un paysage, haut monté en couleur, un âne à bonne et honnête figure, portant sur son bât un singe et des ustensiles de ménage de toute forme et de toute espèce, regarde d'un air mélancolique une pannerée de poules, de canards, de lapins et autres animaux domestiques qui se pressent au premier plan du tableau. Quelle bonne nature d'âne, et comme il est grassement peint!

II.

ÉCOLE FLAMANDE.

Peinture d'histoire et portrait. — Un seul tableau, et c'est peu, encore qu'il soit excellent et introuvable, pour une ville aussi voisine de Bruges et de Gand, représente l'art flamand au XV^e^ siècle; cet art si surprenant, si original, si fécond dans ses conséquences et que l'on ne saurait connaître que dans ces villes privilégiées des Flandres, où il s'est développé. Il n'y a point d'hésitation possible : pour qui a vu les deux étonnants tableaux du musée de Bruxelles, où les figures sont de gran-

deur naturelle et peintes avec un sentiment si vif de la réalité, ou mieux encore les deux triptyques de l'église Saint-Pierre à Louvain; pour qui a vu, dis-je, ces œuvres fortes et précieusement exécutées, le panneau du musée de Lille est très-probablement de Thierry Bouts. Jusqu'aux récentes découvertes de MM. van Even et Wauters, Thierry Bouts était resté à peu près inconnu. On sait maintenant qu'il est né à Haarlem vers la fin du XIV^e^ siècle, qu'il a vécu et travaillé à Louvain, où il est mort entre 1475 et 1479. Sa valeur le place immédiatement après Memling et les van Eyck, sur le même rang que Rogier van der Weyden. Il a une sincérité toute particulière, le don de faire circuler l'air autour des figures et de rendre le relief des objets. Sa couleur a autant de force harmonieuse et plus de fraîcheur que celle de van Eyck. Il appartient bien à l'art flamand, mais par sa naissance et par son penchant plus prononcé au naturalisme il doit être considéré comme la souche, le patriarche de l'école hollandaise. Le tableau qui nous occupe, provenant de l'abbaye de Tongerloo dans la Campine, a été acquis en 1864. C'est un panneau sur bois de 1^m^,15 sur 0^m^,69. Sa forme étroite, la disposition des personnages qui sont tournés vers la gauche, indiquent assez que c'est le volet droit d'un triptyque dont la partie centrale représentait évidemment le *Christ au Jugement dernier*.

La Fontaine symbolique : tel est le sujet, telle est sa dénomination. Sur le premier plan, un ange vu de dos, à longs cheveux blonds, vêtu d'une somptueuse dalmatique de soie rouge brodée d'or, dominante du tableau, comme la figure de l'ange dans le retable de Beaune, conduit trois couples d'hommes et de femmes nus vers une fontaine miraculeuse, joli monument gothique à quatre bassins. Aux arrière-plans le même sujet est répété quatre fois sous une forme différente. Des âmes déjà purifiées se dirigent vers un monticule d'où elles s'élèvent au ciel. Un ange les reçoit et les emporte dans la lumière paradisiaque de l'empyrée. A gauche, au pied d'un grand rocher couvert d'arbres, sourd l'eau divine qui rejette sur ses bords une quantité de pierres précieuses. Le terrain est parsemé de belles fleurs peintes avec un soin minutieux, et le vert paysage se détache sur un ciel de saphir oriental frangé d'or, « *dolce color d'oriental zaffiro* », suivant la belle expression de Dante. Le dessin des figures est très-arrêté et d'un modelé un peu sec, mais très-juste, le coloris d'une fraîcheur et d'une vivacité que rien n'altère. Marquons ce panneau d'une croix blanche; il est pur et intact. M. Alfred Michiels, dans la dernière édition de son *Histoire de la peinture flamande*, n'hésite point en faire honneur au Van der Meire qui a peint le précieux *Cru-*

cifiement de saint Bavon. Il n'y a pas loin de Lille à Gand et le rapprochement vaudrait la peine d'être fait.

De l'époque de transition, de cette période intermédiaire et en quelque sorte de décadence, où l'art flamand s'italianise et cherche sa voie avec les Floris et les Otto Vœnius, le musée de Lille n'a rien ou presque rien : deux bons portraits d'homme, nos 495 et 496, en costume noir et en fraise montante tuyautée, datés, l'un de 1596 et l'autre de 1576, et qui paraissent devoir être attribués à Simon de Vos; du vieil Hieronymus Francken un fort curieux tableau, *l'Empereur Charles-Quint*(?) *prenant l'habit religieux;* de Frans Francken le jeune, ce peintre puéril, attardé dans la miniature à l'huile, *Jésus-Christ allant au calvaire*, signé : Do F. Franck-in. Ce qu'il faut traduire, non point par *Domino Francisco*, en souvenir de son voyage en Italie, comme l'ont affirmé Bürger et, ce qui est plus grave, les rédacteurs des catalogues des musées d'Anvers et de Bruxelles, mais par *den ouden Frans Franeken*, « le vieux François Franck », signature qu'avait adopté Franck le vieux et qu'adopta plus tard Franck le jeune pour distinguer ses tableaux de ceux de son neveu. M. Michiels le démontre très-spirituellement dans son *Histoire de la peinture flamande.*

On saute tout de suite au géant de l'école, à Pierre-Paul Rubens.

Il a une part considérable au musée de Lille : sept toiles bien authentiques, c'est une belle fortune. La première par l'importance et la célébrité, celle qui occupe la place d'honneur du musée, au centre de la grande salle consacrée aux écoles du Nord, est une *Descente de croix.* Quatre fois Rubens s'est mesuré avec cet épisode grandiose et dramatique de l'histoire de Jésus-Christ. Celle de Lille prépare celle d'Anvers. Celle-là est une œuvre déjà magnifique, celle-ci est un chef-d'œuvre incomparable, définitif. Dans l'une, sa pensée hésite encore, tâtonne; dans l'autre, elle est complète, décisive, irréprochable. Le coloris lui-même est monté d'un ton et l'a parée d'un vêtement plus somptueux. Quand on revient d'Anvers, l'œil encore illuminé, la *Descente de croix* du musée de Lille laisse un certain sentiment de froideur. La note est moins élevée; il semble que cet harmonieux ensemble, cette belle grappe humaine, ne soient pas encore formés. C'est que Rubens, tout en usant déjà de la même disposition générale et du même nombre de personnages, a placé saint Jean à gauche de l'échelle au lieu de le placer à droite. L'équilibre parfait de la composition n'y est pas encore. La gauche du tableau est trop pleine, la droite trop vide. Le corps du Christ en est tordu et brisé. La pose n'est pas si naturelle, ni l'anatomie aussi souple. Mêmes différences dans la couleur : la grande tunique de saint

Jean, cette note rouge extraordinaire, ce *tuba mirum* du drame, n'existe pas encore. Il est bien entendu que ceci ne doit être dit que par comparaison. Il faut vraiment être d'humeur querelleuse, car en soi notre *Descente de croix* est une toile de première beauté et qui compte dans l'œuvre de Rubens [1]. C'est un de ses tableaux les plus puissants par l'ampleur du dessin et la noblesse de l'expression, un des plus graves et des plus soutenus, et le peintre y a donné une plus grande place aux sentiments affectueux. Il n'a souffert d'aucun dommage, d'aucune restauration. Il est émaillé et limpide pour l'éternité : on n'en pourrait dire autant du chef-d'œuvre d'Anvers. Le dernier travail du peintre, ces glacis transparents qui valent une signature sont là purs de toute retouche. C'est un des Rubens les mieux conservés que je connaisse et des plus admirablement nuancés.

L'*Apparition de la Vierge à saint François d'Assise* est un tableau d'un ordre moins élevé, mais de valeur aussi peu commune dans sa manière gracieuse et profane. « La Vierge, ayant apparu à saint François d'Assise, le caressa, lui mit son divin Enfant entre les bras, lui permettant de l'embrasser et de le baiser. » Une lumière céleste éclaire la scène, enveloppe et illumine le saint, dont la tête exprime la joie, l'étonnement pieux et un ineffable amour. Tous deux ils se regardent dans les yeux pendant que les mains stigmatisées du moine, pleines de délicatesse et de soigneuse attention, aident la Vierge à soutenir son précieux fardeau. Celle-ci, en grande robe rouge amarante, à manches bleues, est quelque peu voisine de cette séduction adorablement humaine qu'on appelle l'*Éducation de la Vierge*, et qui est l'un des ornements du musée d'Anvers. Cette robe, d'un ton rouge intraduisible, éclatante au milieu de nuances amorties, grises, et de fonds bleuis, est d'une singulière hardiesse, même pour Rubens. Dans cette sorte d'auréole surnaturelle se balancent des groupes d'anges et de chérubins blonds et roses. Le sujet est charmant, et l'on peut facilement deviner ce que Rubens a su en faire.

La *Mort de la Madeleine*, peinture moins séduisante, a certaines qualités de premier ordre. C'est une note à part. « Sur le haut d'un rocher aride, vis-à-vis de la caverne désignée sous le nom de Sainte-Baume, Marie-Madeleine exhale le dernier soupir entre les bras des deux anges qui la portaient chaque jour sur le saint Pilon. L'un d'eux, à genoux, la soutient ; l'autre, debout et les yeux levés vers les rayons d'une lumière divine, montre le ciel qui s'ouvre pour la recevoir. » Ce

1. H. 4m,25 ; l. 2m,95. Figures plus grandes que nature.

APPARITION DE LA VIERGE A SAINT FRANÇOIS

D'après Rubens (musée de peinture à Lille).

tableau, plusieurs fois gravé, copié par Crayer, était déjà fort réputé au temps de Rubens. Il décorait l'église du couvent des Récollets à Gand et fut donné par le gouvernement en 1801. La couleur générale est triste, sourde et peu agréable; les anges sont vulgaires, mais le paysage est superbe dans son âpreté et dans sa teinte lugubre. Le corps de Madeleine, son galbe, son abandon morbide, sont d'un ordre supérieur. Sa tête irradiée et extatique est une des plus fortes et des plus saisissantes expressions que Rubens ait trouvées, et il en a trouvé beaucoup. Je ne lui sais de comparable et d'analogue que le saint François d'Assise dans la grande *Communion* du musée d'Anvers. Quoi de plus touchant que cette femme, autrefois si belle, si éprise de plaisir et de luxe, si femme en un mot, maintenant vieillie par le jeûne et l'austérité! Quoi de plus émouvant et de plus rare que cette physionomie convulsée, où l'on retrouve, dans un dernier sourire errant et désenchanté, comme le fugitif reflet de son ancienne grâce mondaine, presque un regret!

Les deux figures de saints en petite nature, *Saint Bonaventure*, sur un fond d'ébauche très-fin, en robe grise et en chapeau de cardinal, et *Saint François*, en extase, sont deux types de vraie peinture, deux morceaux d'atelier entièrement de la main de Rubens. Cela est franc et solide comme du Vélasquez, surtout le *Saint Bonaventure*, avec l'éclatante et puissamment harmonieuse opposition du gris et du rouge. Enfin il y a encore de lui, en pendant, deux figures allégoriques colossales et de tournure superbe, l'*Abondance* et la *Providence*, brossées sous sa direction pour l'un des onze arcs de triomphe élevés par lui en 1635, lors de l'entrée de Ferdinand d'Autriche à Anvers, après la bataille de Nordlingen. Elles se trouvent dans l'ouvrage gravé par van Thulden, représentant les cérémonies qui eurent lieu à cette occasion. Le souvenir des décorations faites pour ces entrées ne s'est guère conservé que dans les livres et les gravures du temps. On connaît bien quelques esquisses faites par les artistes eux-mêmes, — musées d'Anvers et de Bruxelles, — mais ici ce sont les toiles mêmes qui ont orné l'arc de triomphe; et pour ma part je n'en connais point d'autres avec les trois grandes toiles de Crayer au musée de Gand. La *Descente de croix*, la *Vierge*, le *Saint François* et les deux *Saints* ont été faits pour l'église du couvent des Capucins à Lille. Quoique M. Reynart ne nous dise pas quand et comment ils en sont sortis, ils ont dû entrer au musée peu de temps après l'inventaire de 1795. Ils sont dans un état de conservation exceptionnel. Ces sept tableaux de Rubens passent pour une des gloires de la ville, et à juste titre. Avec le *Martyre de sainte Catherine* dans l'église du même nom à Lille, — on le dit très-beau,

mais il m'a été impossible de le voir, — avec la *Lapidation de saint Étienne*, du musée de Valenciennes, avec le grand tableau de Lyon et le splendide *Saint Grégoire*, de Grenoble, ils comblent la lacune du Louvre

SAINT BONAVENTURE

D'après Rubens (musée de peinture à Lille).

et représentent le grand style religieux de Rubens dans sa forme la plus élevée.

La tête d'homme, n° 315, qui lui a été longtemps attribuée, me semble devoir être rendue à van Oost le père. Quant au joli portrait d'enfant, n° 316, aux grands yeux étonnés, il suffit de regarder le fond de paysage,

le ciel et les mains effilées, pour y reconnaître la manière de van Dyck lui-même, ou d'un élève, si la présomption paraît excessive.

Van Dyck, peintre d'un immense talent qui n'eut du génie que dans le portrait, et que l'on a finement appelé le clair de lune de Rubens, est au moins aussi bien partagé que son maître. Ses tableaux occupent l'autre côté de la salle, et, chose rare, ils soutiennent fièrement le redoutable voisinage. Ce grand *Calvaire*, vis-à-vis la *Descente de croix*, n'a pas une réputation à la hauteur de son mérite ; l'*Élévation de la croix*, à Notre-Dame de Courtrai, qui passe pour le chef-d'œuvre du maître, ne le vaut pas. Le sujet est presque banal pour lui, c'est une note dont il a abusé avant son départ pour l'Angleterre ; à Paris, à Anvers, à Gand, à Malines, à Bruxelles, vous la retrouvez. Ici elle est vraiment élevée, vibrante, passionnée ; elle vous saisit violemment et vous émeut comme une phrase tragique. Sur un ciel chargé de nuages, plombé, fuligineux, traversé de lueurs livides, se dresse la croix. Le Christ est mort. A ses pieds pleure la Madeleine, superbe dans sa longue robe jaune ramagée de noir. Au second plan et debout, saint Jean, la Vierge douloureuse et Marie, femme de Cléophas, forment un groupe pathétique. Dans le fond, au loin, dans une raie de ciel plus claire, des soldats, des bourreaux, s'éloignent rapidement, comme chassés par l'épouvante. Paul de Saint-Victor disait un jour : « Le musée de Lille possède les chefs-d'œuvre de trois peintres : le *Crucifiement*, de van Dyck, la *Médée*, de Delacroix, et l'*Après-dînée à Ornans*, de Courbet. » Ceci est bien dit, mais je remplacerais cette fausse note du Courbet par les *Martyrs enterrés vivants*, de Gaspard de Crayer, dont nous parlerons tout à l'heure.

Le *Miracle de saint Antoine de Padoue à Toulouse* est un tableau de facture, insignifiant, ni meilleur ni pire que bien d'autres de van Dyck. Quant au *Couronnement de la Vierge*, n° 151, c'est une lourde machine décorative qui ne peut, en aucune façon, être de lui. En dépit de la robe autrefois grise de la Vierge, aujourd'hui peinte en un mauvais bleu par un restaurateur imbécile, la couleur et le faire de ce tableau présentent de très-grandes analogies avec un tableau dont je dirai quelques mots et qui est de Bockhorts, élève de Jordaëns. Ces trois tableaux proviennent de l'église du couvent des Récollets à Lille.

Les deux portraits de van Dyck, qui se trouvent au musée de Lille, caractérisent admirablement ses deux manières les plus opposées et les plus belles. L'un, une tête de femme déjà âgée, n° 149, est un chef-d'œuvre tout court. Cela est bien simple et de peu d'effet : une paisible figure flamande embéguinée de noir ; mais tout y est, l'épiderme et la chair, la vie et l'âme intérieure. Le modelé est si ferme, si net et si vrai

avec ses méplats, ses demi-reflets, ses frisements de lumière, la touche, minutieuse et souple tout à la fois, rend si bien la fraîcheur, le poli de la peau et ses moindres accidents, sans rien ôter au style, qu'on a longtemps hésité à en faire honneur à van Dyck. Après avoir d'abord pensé à Rubens, il ne fait plus de doute pour moi que ce ne soit un des très-rares portraits de sa première manière, toute flamande, alors qu'il travaillait encore dans l'atelier du maître. Il n'a jamais mieux peint. Le n° 150,

PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS

D'après van Dyck (musée de peinture à Lille).

au contraire, est un type accompli de la façon large et colorée qu'il avait à son retour d'Italie et avant son départ pour l'Angleterre. C'est un portrait de Marie de Médicis, en largeur et à mi-corps. Il doit avoir été fait dans les environs de 1630, à Anvers, alors que cette peu sympathique princesse fuyait la haine du cardinal de Richelieu. Elle est entièrement vêtue de noir, en collerette et en manchettes de mousseline. Ses belles mains grasses et potelées tiennent deux roses qui ne sont pas plus fraîches que ses mains. Un rideau fleurdelisé forme le fond du tableau, à gauche; à droite, à travers une fenêtre ouverte, on aperçoit une ville

baignée par une rivière. Cette ville, c'est Anvers; cette rivière, c'est l'Escaut. La physionomie est moins flattée que dans la galerie du Luxembourg. C'est une peinture aristocratique et de la plus rare distinction. Avant la Révolution elle était placée dans une des pièces du château de Versailles.

Des autres élèves ou imitateurs de Rubens, le musée de Lille possède un chef-d'œuvre et quelques spécimens intéressants et peu connus. Ce chef-d'œuvre, car c'en est un dans l'art flamand, est du doux et bon Gaspard de Crayer. Crayer représente l'école d'Anvers dans ce qu'elle a de modéré et de plus réfléchi. Par ses qualités de juste milieu, si je puis dire, par la forme simple, harmonieuse, toujours équilibrée, donnée à sa pensée, par un côté en quelque sorte littéraire de son talent, en restant toujours peintre et de la meilleure race, Crayer est presque Français, et si, comme Philippe de Champagne, il avait eu le bonheur de travailler en France, nul doute que sa nature, naturellement timide, et comme malgré elle entraînée dans l'orbite de Rubens, en dépit de son originalité très-personnelle, se fortifiant au contact de notre sain et pratique génie, il ne fût devenu une des plus remarquables figures de la peinture du XVII^e^ siècle. Élève de Raphaël Coxcie, il fut le rival souvent heureux de Rubens; comme peintre d'histoire il est au-dessus de van Dyck et sous tous les rapports. C'est une personnalité des plus attachantes que M. É. Montégut, dans la *Revue des Deux Mondes*, a déjà en partie révélée; mais les pages exclusivement littéraires qu'il lui a consacrées ne suffisent point encore pour la mettre à son rang. Par la date et la signature, qui se trouvent sur le *Martyre de saint Blaise*, du musée de Gand, avec l'indication qu'il a été exécuté par le peintre à l'âge de quatre-vingt-six ans, on peut fixer l'année de sa naissance, à Anvers, à 1582, et celle de sa mort, à Gand, à 1669, où il fut enterré dans l'oratoire des Dominicains.

J'ai vu ses treize tableaux au musée de Bruxelles, dont quelques-uns sont de la meilleure manière, notamment la *Pêche miraculeuse*, le *Saint Blaise*, le *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, avec une superbe signature. J'ai vu ceux de Gand, à Saint-Bavon, à Saint-Martin, à Saint-Pierre et à Saint-Michel, où il y a de lui une ravissante *Assomption*, dans son faire le plus limpide. Je puis me tromper, mais aucun n'égale à mon sens les *Martyrs enterrés vivants*, du musée de Lille. On ne se lasse pas de le regarder, on y revient toujours et avec un nouveau plaisir, comme à telle page de *Polyeucte*. C'est de cette beauté dont la valeur s'accroît de toute l'attention qu'on y porte; voilà le plus juste éloge que l'on en puisse faire.

Plusieurs martyrs, amenés par des bourreaux, prient en attendant la mort. L'un d'eux, à demi couché dans le cercueil de plomb où on va le clouer vivant, repousse de la main l'idole qu'un pontife lui présente et dirige ses regards vers un groupe d'anges qui l'encouragent en lui tendant les palmes du martyre. A ses côtés, une autre victime, personnage principal, au premier plan, debout, demi-nu, les yeux fixés sur le groupe céleste, s'approche du cercueil qui va lui servir de tombeau. Dans le fond, d'autres chrétiens sont conduits au supplice. A droite, au second plan, sur un trône et dans la pénombre, le proconsul en armure, jeune et imposant, entouré de ses licteurs, dirige l'exécution. Le sujet, assez compliqué, est rendu avec une clarté merveilleuse. Il est impossible de mieux composer. Cela est voulu, raisonné, parfait; parfait de dessin, d'expression et de couleur, sans défaillances. Aucun détail n'est négligé, aucune figure secondaire, à son plan et dans l'importance qu'elle doit avoir, n'est sacrifiée. Le corps de la figure principale, du martyr debout, pâle et distingué, ferme, plein de vie, est de la plus belle anatomie. Les chairs sont transparentes, le modelé souple et brillant. Les personnages qui doivent être nobles, comme le proconsul, par exemple, ou gracieux comme les anges, le sont de la plus exquise manière; ceux qui doivent être réels sans vulgarité, mais avec accent, les bourreaux, les licteurs, le sont d'une façon qui ferait honneur à bien des peintres appelés réalistes. Rien de banal dans les têtes; elles ont chacune leur caractère, leur rôle, presque le charme de portraits sur le vif. La couleur, dans une gamme dorée et carminée, rappelle les maîtres les plus fins de l'école de Venise. Les bleus de lapis du ciel, que soutient la draperie bleue du saint, les anges emmêlés comme une poignée de roses, répondant à la draperie violacée du proconsul, les chairs blanches des martyrs étoffées par les fauves, les bruns roux des bourreaux, forment un ensemble délicieusement accordé. Ce tableau, connu en Belgique sous la dénomination des *Quatre Couronnés*, a été exécuté en 1642 par Crayer, au prix de 200 patacons, — un peu plus de 900 francs, — pour les corporations réunies des sculpteurs, des plombiers, des menuisiers et des charpentiers de Bruxelles, et placé au maître-autel de l'église Sainte-Catherine. Donné par le gouvernement en 1801, il n'est pas retourné en Belgique. La *Pêche miraculeuse*, n° 110, est entièrement repeinte, sauf la mer et les poissons; mais quels beaux poissons et quel dommage qu'ils ne soient pas dans un petit cadre à hauteur d'appui!

Veut-on me permettre de dire avec quelles œuvres je voudrais que l'école d'Anvers se présentât à un concours général de l'art, si, par un miracle impossible, il se faisait. Par tempérament peut-être, par recon-

portrait de Gisbert Mutzarts, prieur de l'abbaye de Tongerloo, le visage coloré, presque rutilant, en robe blanche, coiffé d'une barrette de même couleur. Cet ouvrage, signé *Peeter Franchoys, pinxit, 1645*, est d'une grande sincérité, très-simplement fait, sans recherche de la touche; — de François Wauters, un *Prométhée enchaîné*, d'une composition aussi insensée que celui d'Adam le sculpteur, qui fit les délices du XVIII^e^ siècle et dont le grand Frédéric fit offrir 30,000 livres. Wauters peignait des paysages et des sujets mythologiques et fut un élève renommé de Rubens. Le *Prométhée* est-il de ce peintre? où est le point de comparaison? On ne cite que les deux tableaux du musée de Cassel, et ce sont des paysages; — le *Mariage mystique de sainte Thérèse*, de Peter Ykens; — de Simon de Vos, la *Résurrection*, son œuvre capitale, ce qui ne veut pas dire que ce soit un chef-d'œuvre. On lit dans le *Dictionnaire de la vie des peintres* de M. Siret : « La cathédrale d'Anvers possédait autrefois un excellent tableau à volets de Simon de Vos, comparable aux ouvrages de Rubens. Ce tableau, enlevé en 1794, se trouve au musée de Lille, et les volets, à celui de Nantes »; — de van Oost le vieux, Brugeois, deux tableaux religieux de grande dimension, importants dans l'œuvre, parfaitement ennuyeux du reste, et provenant des Récollets; — de van Oost le fils, Lillois, deux portraits, n^os^ 268 et 269, extrêmement remarquables. C'est là une note imprévue de l'art flamand : deux hommes de cour, en armure d'acier à parements de drap rouge, en perruque in-folio poudrée, l'un jeune et l'autre vieux, le père et le fils, sans doute. Au revers du premier on lisait avant le rentoilage : *Messire de Lompré, lieutenant-colonel d'un régiment d'infanterie étrangère. J. Van Oost, f. 1693;* et sur l'autre : *J. Van Oost, f. 1688.* Le vieux guerrier surtout est parfait avec sa bonhomie vieillotte et caustique, son rouge sur les joues, et son énorme et ridicule in-folio. C'est autre chose que les portraits français du même temps, peint plus grassement, dans une tonalité plus vive et avec le fondu du pastel. — Citons enfin le *Meurtre de saint Pierre de Vérone*, n° 249, peinture dramatique et forte dans le style espagnol, avec une belle signature en pleine pâte : *F. Minerdorff, A° 1629.* M. Reynart, malgré ses recherches, n'a pu encore se procurer aucun renseignement sur ce peintre, et nous en sommes au même point que M. Reynart.

Il me reste à parler d'un tableau énigmatique, classé aux anonymes, et qui embarrasse fort tous ceux qui l'ont vu. Saint Lambert, en chape d'évêque, au pied d'une croix de pierre, est agenouillé dans la neige dans l'attitude de la prière ardente; la tête est découverte, la mitre et la crosse sont à terre. Derrière, les religieux en noir du monastère de Stavelot, où

saint Lambert s'était réfugié, recueillis et attentifs, s'approchent de lui avec admiration. Au dernier plan, on voit un mur et la porte de la chapelle. La croix de pierre est dressée sur des marches au milieu de la cour. La couleur est très-montée, comme celle de Tintoret dans son bon temps. Les mains sont mal dessinées, mais la chape de l'évêque est de première force comme métier et peinte avec la plus rare vaillance. Au premier abord on n'hésite pas : la peinture est vénitienne, cela saute aux yeux, et comme coloris, de la meilleure façon. Mais voici ce que je trouve dans une correspondance échangée récemment entre M. Lobet, d'Auxerre, et M. Reynart, à l'obligeance duquel je dois cette curieuse communication. — Louis Abry, dit M. Lobet, élève de Bertholet Flemalle, peintre liégeois, écrit dans son livre sur les *Hommes illustres de la nation liégeoise :* « On voit encore deux tableaux de Bertholet sous le dogsal de la cathédrale. L'un est saint Lambert, moine de Stavelot, mis en obédience à genoux devant un péron, revêtu d'une chape contre l'histoire, pour le respect et la qualité qu'il portait d'évêque à Liége ou Maëstricht, d'où il s'était retiré à cause de la persécution d'Ébroïn, roi tyran. Toutes les figures de religieux qui se trouvent dans ce sujet sont autant de portraits de religieux de Saint-Jacques, qu'il demanda exprès et qu'il jugea propres à son dessin. Ayant été moi-même témoin de cela, je ne puis m'empêcher de dire que le saint Lambert a la ressemblance de dom Placet, alors sous-prieur et ensuite abbé dom Antoine de Tiége, dont la tête chauve avec le dit péron (*sic*) fait un si bel effet pour l'union de ces figures, etc... » D'un autre côté, l'*Inventaire des tableaux enlevés par les Français en 1794,* par MM. Desoer père, de Fassin et Hamal, mentionne huit tableaux de la cathédrale de Saint-Lambert, aujourd'hui détruite, parmi lesquels : N° 5, *Saint Lambert en prière, par Bertholet Flemalle.* Ce tableau, ou du moins un tableau anonyme portant cette dénomination, — *Évêque à genoux devant une croix, élevée sur une colonne de marbre, et moines,* — fut compris dans l'envoi du gouvernement en 1801. Ajoutons, dit M. Lobet, qui n'a pas vu le tableau, mais qui est Liégeois de naissance, que saint Lambert est le patron de la ville de Liége, qu'il n'est honoré que là, et que cette légende singulière et toute locale du monastère de Stavelot ne pourrait franchir les monts pour servir de sujet à un peintre italien.

Voilà qui est parfait et éloquent comme un chiffre, ce me semble. Si l'on s'en tient à la lettre de ces documents authentiques, notre tableau est de Bertholet Flemalle. Certainement les documents écrits sont la base de la critique historique, mais en fait d'art, si l'on ne discutait quelquefois l'apparente brutalité des faits par des preuves d'un ordre

plus élevé, plus immatériel, tirées de l'étude même ou de la comparaison des œuvres, on risquerait de commettre les plus lourdes bévues. C'est le cas ici. Quel est ce Bertholet Flemalle, et qu'a-t-il fait? Il est né à Liége en 1614 et mort dans la même ville en 1675, empoisonné par la Brinvilliers, dit Descamps, avec sa manière de faire du roman. Comme nous l'apprend une lettre de son neveu, conservée au Louvre et reproduite dans les *Archives de l'art français*, il étudia d'abord sous Henri Trippez et entra ensuite dans l'atelier de Gérard Douffet. Son éducation terminée, il partit pour l'Italie, séjourna à Rome et à Florence, puis vint à Paris, où, grâce à la protection du chancelier Séguier, il peignit à fresque la coupole de l'église des Carmes-Déchaussés de la rue de Vaugirard, coupole bâtie en 1613, la première à l'imitation de Saint-Pierre de Rome, et plusieurs ouvrages pour les Grands-Augustins. Il revit la Belgique une première fois, puis revint à Paris où il fut reçu de l'Académie en 1670, exécuta un plafond pour la chambre du roi, — depuis salle du Trône, — aux Tuileries, et retourna enfin à Liége, où il mourut bientôt chanoine de la collégiale de Saint-Paul et ne s'occupant plus de peinture. Nous avons donc à Paris deux œuvres parfaitement authentiques et qui peuvent servir de point de comparaison. La grande fresque des Carmes, *Élie enlevé au ciel sur un char de feu*, en présence d'une foule de spectateurs, est assez habile et rappelle par sa facture mouvementée et facile les faiseurs italiens du XVII^e^ siècle. Mais en considérant attentivement à la lorgnette chaque personnage, principalement les physionomies, on voit bien vite à quel point Flemalle est resté à la suite de Rubens, Flamand avant tout. Dans cette fresque pâle et délavée, il n'y a rien qui soit vraiment italien et surtout vénitien, et je n'ai pu saisir aucun rapport, même éloigné, avec la toile de Lille. Le tableau des *Mystères de l'Ancien et du Nouveau Testament*, qui provient des Grands-Augustins et qui se trouve maintenant au Louvre, s'en éloigne bien davantage. C'est une composition inintelligible, ridiculement chargée, où l'on voit une multitude de petites figures sèches et prétentieuses. Jamais celui qui les a peintes n'a pu faire la chape de saint Lambert. Je résiste donc énergiquement, même à l'évidence. De qui est cette peinture? Je ne sais. Mais, si elle est d'un Flemalle, elle ne peut être de Bertholet. Il paraît que celui-ci avait un frère qui a travaillé à Venise. M. Lobet doit savoir quelque chose sur ce frère vénitien.

PAYSAGE. — Ce sont les Flamands qui, les premiers, ont fait du paysage une spécialité distincte : ils n'y ont peut-être pas donné tout ce que faisaient espérer les fonds merveilleux de Jean van Eyck ou de Memling, mais leur sentiment est resté vrai et large. S'ils n'ont pas pro-

duit des poëtes inimitables comme la Hollande, ils ont toujours eu le goût, presque la passion, de la nature et l'instinct des nobles arrangements. Ils mêlent agréablement la réalité et la fantaisie; ils composent, mais ce qu'ils composent serait une vérité pleine de charme. L'air, la lumière, la dégradation des plans, l'harmonie des masses, le faire large et simplifié des arbres, sont leurs qualités habituelles et générales. Malheureusement le musée de Lille n'a rien du vieux Paul Bril, ni surtout de Huysmans de Malines, qui est un maître. Van Arthois, en revanche, s'y montre avec deux pendants un peu assombris, mais de grande tournure et magistralement équilibrés. L'un d'eux est signé *Jacobus d. Arthois,* ce qui rectifie l'orthographe de son nom. Le Louvre n'a rien de ce peintre fécond, et c'est dommage. Il me semble difficile que le n° 11, *Incendie d'une chaumière pendant la nuit,* soit de lui. Sans nier absolument, je mettrai au moins un point d'interrogation. J'ai pensé tout d'abord à Egbert van der Poel, le peintre ordinaire des incendies. Il a un petit tableau signé et daté au musée de Lille, mais il est traité dans une manière un peu différente. Celui de la collection La Caze s'en rapproche davantage. Quoi qu'il en soit, il est très-curieux d'effet et fort réussi, librement touché comme une ébauche. Deux grands arbres dressent leurs maigres ramures sur la lueur dorée et roussie de l'embrasement. Ce qui pourrait donner raison au catalogue, c'est que le tableau qui nous occupe a appartenu à la guilde d'Anvers. Ce serait alors une note singulière de van Arthois.

Josse de Momper, qui succéda à Paul Bril, était comme lui un paysagiste ami de la fantaisie. Il se fit une grande réputation en peignant des montagnes : *pictor montium* était sa qualification. Il en mettait dans tous ses tableaux. Il avait particulièrement le sentiment de l'étendue. Son paysage, n° 252, *Vue des Alpes* — Alpes d'opéra-comique, — qui est rempli par une immense vallée et de grandes montagnes entassées au dernier plan, mais si légèrement peint qu'il produit l'effet d'une détrempe, a autant de profondeur que de lumière. Il est malheureux que ses devants soient aussi insignifiants. Je ne parle que pour mémoire de Luis de Vadder, de Gaspard van Eyck, de David de Hondt et de Vinckebooms, artistes peu connus, et en toute justice, qui ont chacun un spécimen au musée de Lille.

Le *Passage du gué,* signé *J. Siberechts, 1663,* est une vraie rareté. Dans un chemin inondé par l'orage, au milieu d'un bois touffu de hêtres et de saules, un homme conduit une voiture de foin; il est précédé par une marchande de lait assise sur un cheval. Une vachère, sur le devant du tableau et dans l'eau jusqu'à mi-jambes, dirige deux vaches. C'est

l'exact pendant de la *Cour de ferme,* — signé et daté 1660, — qui se trouve au musée de Bruxelles. Même manière originale de peindre, même feuillé vert tendre un peu lâché, mais très-nature; même précision dans la facture des personnages et des animaux, mêmes réveils de couleur dans les figures, même distinction dans les motifs. Les deux femmes, la marchande de lait et la vachère, sont enlevées en relief sur l'épais rideau des arbres et en pleine lumière. Le corsage de l'une et la jupe de l'autre, rouge de saturne très-vif, hardiment jetés au milieu de cette tonalité verte, sont comme deux notes de trompette dans un adagio pastoral. Descamps, qui consacre sept ou huit lignes à peine à cet amusant paysagiste, prétend qu'il ne fit que copier Berghem et Karel du Jardin; or il n'y a pas de peintre plus individuel et précisément plus éloigné de ces deux maîtres. Ceci dit pour prouver une fois de plus quelle confiance on peut avoir dans la critique du biographe.

Peinture de genre, nature morte. — Le musée de Lille est riche en petits maîtres, flamands plus encore que hollandais, peintres de kermesses, de tabagies, de scènes rustiques, de fleurs et de fruits; non point comme le musée de Montpellier qui n'a que des exemplaires de choix des maîtres partout renommés et recherchés, mais d'une façon plus instructive peut-être pour l'histoire de l'art : beaucoup de signatures et pas mal de noms peu ou point connus, surtout au Louvre[1]. Si l'on y trouvait encore Henry Janssens, Gonzalès Coques, Craesbeck et Duchâtel, le régal serait complet. Ce côté piquant et historique est un des caractères du musée de Lille, et qui convient parfaitement à sa situation dans l'ancienne Flandre.

Voici d'abord David Téniers le vieux, avec deux *Scènes de sorcellerie* bien authentiques[2]. M. Alfred Michiels, qui se plaignait naguère de n'avoir point encore rencontré de tableaux du vieux Téniers, peut venir consulter ceux-ci, il n'en trouvera pas de meilleurs et peut-être point d'autres. Dans ces élucubrations fantasmagoriques, qui sont de petites comédies humaines et satiriques sous prétexte d'alchimie, le vieux Téniers est plein d'esprit, de verve, de sel drolatique et de malice, et, disons-le, dans ce petit coin où les Breughel l'ont précédé il a plus d'invention et de montant que son fils, qui n'a fait que l'imiter. Par contre, celui-ci a

1. De tous les noms que je vais citer, Téniers le jeune et J. Meel y sont seuls représentés.

2. Ces deux tableaux étaient déjà inscrits au nom de David Téniers le vieux dans l'inventaire de Louis Watteau.

une touche bien autrement simple et rapide, plus perlée, des colorations plus fines et plus claires. C'est étonnant à quel point le fils est sorti du père; il semble qu'il n'ait fait que spiritualiser sa manière, fondre et illuminer sa touche. Je ne parle que des scènes de sorcellerie, car dans ses tableaux champêtres et dans ses coins de foyer il devient inimitable. Ce qui saute aux yeux dans nos deux tableaux, ce qui les distingue immédiatement, c'est la sécheresse et la roideur de l'outil et surtout la gamme de la couleur; ils sont comme passés au jus de tabac. Ceux du fils sont au contraire blonds et argentins. Le plus amusant des deux (n° 357) est celui où un nécromant dans le costume traditionnel, au fond d'une grotte qui lui sert de laboratoire, entouré de larves et d'animaux fantastiques, semble frappé de stupeur par la réussite inopinée de son opération. Un diable le retient au moyen d'une corde qui lui entoure la taille. Au premier plan, un excellent singe tient un balai dans lequel est fixé une chandelle. L'alchimiste se détache bien en clair et sa physionomie a quelque chose de tout à fait comique. Dans la *Scène de sabbat* (n° 356), les accessoires, le mobilier cabalistique, sont fort spirituellement enlevés.

David Téniers le jeune n'est représenté que par une de ses nombreuses *Tentations de saint Antoine*, mais une de ses meilleures. Elle a été acquise en 1861 à la vente Van den Schrieck. Le tableau est bien conservé, très-lumineux et très-clair. La femme qui s'avance tenant une coupe au perfide breuvage, vêtue d'une longue robe rouge et d'un ample manteau de satin noir, est certainement une de ses plus charmantes réussites de pinceau; et je ne sais comment le pauvre saint Antoine pourra résister à une si haute et si noble courtisane. Cependant, quelque agréable que soit cette *Tentation*, elle ne suffit pas à mettre Téniers à son rang. Pour juger ce dont il était capable, et jusqu'où allait son tempérament de coloriste, il faut aller voir ce grand et extraordinaire tableau, son chef-d'œuvre, que le musée de Bruxelles a acquis récemment au prix de 125,000 francs d'un des descendants du peintre à Anvers. Louis XIV, qui en dépit de la sotte phrase qu'on lui prête, aimait les Téniers, puisqu'il en avait deux dans sa chambre à coucher, aurait été fort charmé de recevoir à sa cour le groupe aristocratique du premier plan, particulièrement le jeune seigneur si cavalier dans ses grandes bottes à retroussis, dans son pourpoint cannelle, et cette jeune châtelaine en costume à la Sévigné, qui ne sont autres que Téniers lui-même et Anne Breughel, sa femme.

Je ne quitterai pas ce maître charmant sans mentionner l'*Intérieur d'un palais* que la *Gazette* reproduit plus loin, exquise composition archi-

tecturale dont les figures sont attribuées à Téniers par le Catalogue et sur laquelle je reviendrai en parlant des Hollandais.

Un tableau important pour l'histoire de l'art flamand est certainement la grande *Fête de village* de Van Tilborgh le vieux. On y lit avec peine son monogramme suivi d'une date à demi effacée, 159...; mais ce millésime suffit pour venir en aide à ceux qui pensent avec raison qu'il y a eu deux Tilborgh. Du reste le musée de Lille possède un autre tableau d'aspect plus moderne signé en toutes lettres *Tilborgh fec. et inv.*, et d'un faire différent. La *Fête de village* a des qualités d'ampleur et de solidité dans le faire des étoffes et dans la facture du paysage que l'on ne retrouve pas dans l'autre. Le *Marchand de moules* — sujet que Téniers a traité aussi dans un tableau de la galerie d'Aremberg — est une des œuvres les plus connues de David Ryckaert [1], le troisième des Ryckaert, beau-frère de Gonzalès Coques et le meilleur élève de Téniers. C'est une peinture lourde dont je ne suis pas fort enthousiaste.

On sait de quelle insigne rareté sont les Gonzalès Coques et quel prix ils se vendent. Le musée de Lille n'en a pas encore. Cependant le petit buste de femme en miniature peint sur marbre dans une décoration en grisaille offre « ce mélange de soin et de hardiesse, de patient travail et de liberté », qui distingue ce précieux petit maître. La robe de satin bleu de ciel, le fichu de mousseline, les roses qu'elle tient à la main, le frais épiderme du visage, sont d'une adorable vivacité de ton. Bürger attribuait sans hésitation cette miniature à Gonzalès. Je crois que ceux qui ont vu les trois bijoux des musées de la Haye, d'Anvers et de la galerie d'Aremberg partageront son avis [2].

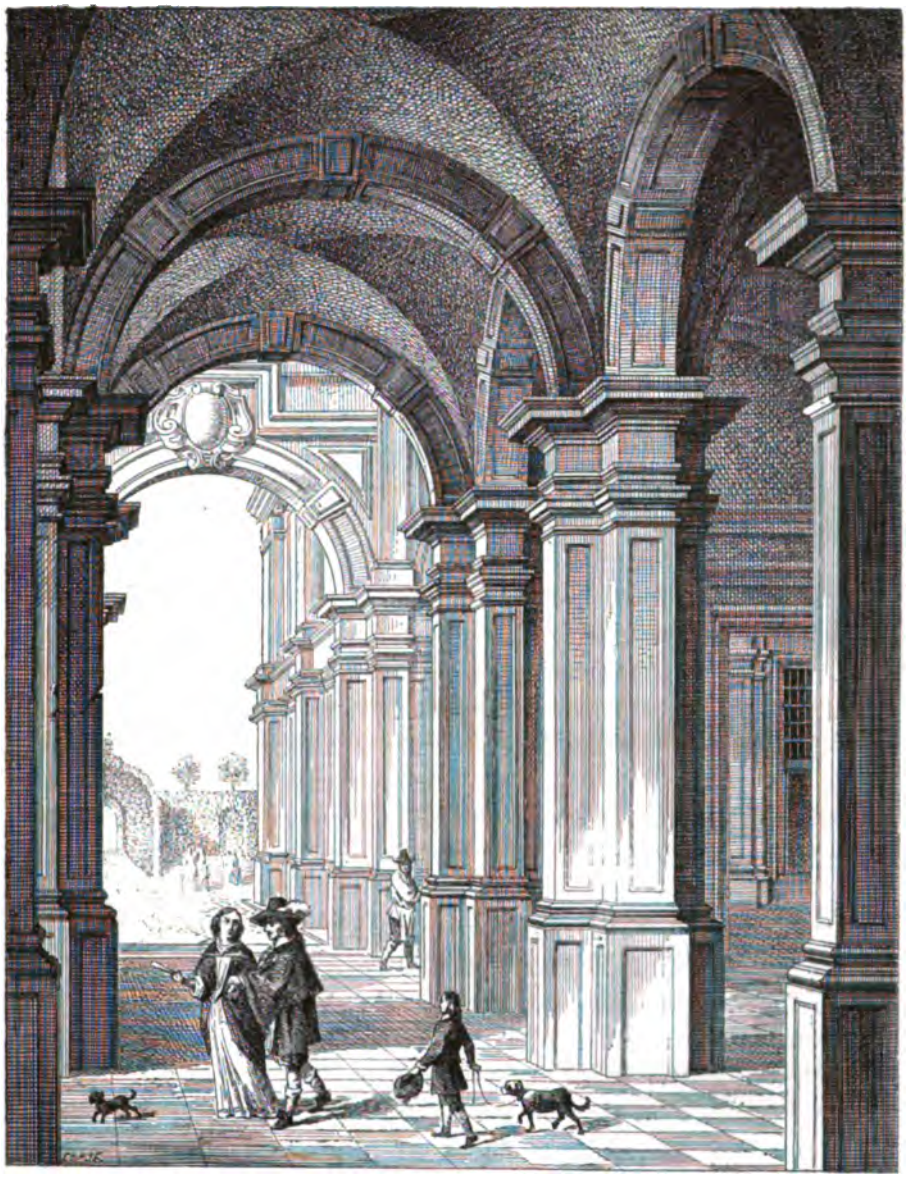
Van Helmont, qui est aussi un élève de Téniers, mais plus amusant que Ryckaert, a deux tableautins dont l'un, *l'Odorat*, est fort drôlet dans sa malicieuse vulgarité. Le sujet est détaillé avec un sans façon qu'il serait difficile d'exprimer honnêtement. Le fond brun roux est d'une bonne valeur et fait bien sortir les figures. Le *Marchand d'escargots*, de Jean Meel, est également de qualité fine.

Comme transition entre la peinture de genre et la nature morte, je trouve un superbe morceau, *le Pourvoyeur*, de Beuckelaer [3], qui peignit, bien avant Snyders, de grandes natures mortes avec personnages, pleines de vigueur et de franchise. Un dessin est porté à son nom au musée

1. Né en 1612, mort en 1661 ou 62.

2. On lit en haut, dans une partie de la décoration : D. MARIA DE HAEN. — ANNO DOMINI 1641, — et la devise : *Honneur devant richesse.*

3. Né à Anvers en 1530, mort en 1570.



INTÉRIEUR D'UN PALAIS.

(Musée de peinture à Lille.)

Wicar, mais il n'est point de lui. Ses peintures sont extrêmement rares. Celle-ci est une toile en hauteur où les figures sont de grandeur naturelle. Un homme pliant sous le poids d'un chevreuil et d'un énorme panier de raisins s'éloigne du spectateur et se dirige vers des habitations que l'on aperçoit dans le lointain; derrière lui une femme qui a toutes les apparences d'une robuste cuisinière, dans une pose bien trouvée et bien rendue, porte sur sa tête une corbeille plate, comme en portent encore les Anversoises au marché du vendredi, sur laquelle sont empilés des légumes de toutes sortes et des brochettes d'oiseaux : cela est fait de main de maître, simplement, sans artifice de lumière, dans l'air ambiant, comme un Velasquez. La composition est trop remplie et le cadre un peu étroit, mais l'exécution est plus unie et plus serrée que celle de Snyders, le rendu plus en relief et avec un sentiment personnel de couleur que l'on ne retrouve plus chez l'élève de Rubens.

Le Kakatoès de Gisbert Hondecoeter, maître et père de Melchior, est fort ordinaire et ne peut, en aucune façon, donner une idée, même approximative, des merveilleux Hondecoeter (Melchior) de la Trippen-Huis d'Amsterdam, surtout de ce chef-d'œuvre étourdissant qu'on appelle *la Plume flottante*. Van Utrecht, qui connaissait presque aussi bien les animaux de la basse-cour, qui les peignait grassement en Flamand qu'il était, et avec un accent de vigueur qu'il devait à son séjour en Espagne, est représenté par un excellent *Combat de coqs*. Le mouvement, le courage, la colère concentrée des deux gallinacés, sont parfaitement exprimés. Le reste du tableau est malheureusement perdu dans le noir. Même éloge à faire des deux tableaux de gibier et d'ustensiles de chasse avec le lièvre et le fusil de rigueur, justement restitués à Pierre Boel, plus connu par ses charmantes et rarissimes eaux-fortes que par ses tableaux, qui sont aussi peu communs que ses eaux-fortes. Dans les œuvres courantes il égale Jean Fyt, il est même plus souple; mais Jean Fyt a fait quelques morceaux comme celui de la galerie La Caze, que personne autre n'aurait faits, ni Weenix, ni aucun Hollandais.

Un petit maître de la palette, peu connu, est certainement ce Van Kessel[1] qui a peint les accessoires, armes, fleurs, fruits, insectes, oiseaux et poissons, qui entourent le médaillon de Téniers au Louvre, intitulé *les Bulles de savon*. L'*Intérieur de corps de garde*, que M. Reynart a donné au musée de Lille, est fort spirituellement traité. Le titre est bien un peu ambitieux pour cette toute petite étude, amoureusement finie, où l'on voit groupées sur une table quelques pièces d'armures élé-

1. Né à Anvers en 1684, mort en 1741.

gantes, casque, cuirasse, brassards, etc... Il faut voir de quelle merveilleuse façon le travail du pinceau, extraordinairement serré, sans sécheresse ni mignardise, rend le poli et la dureté du métal, ses arêtes vives et ses brusques reflets ; et comme le casque bruni, avec sa longue plume blanche et rouge, si fraîche, si légère, accroche bien la lumière et s'enlève gaiement sur le fond amorti.

Le musée de Lille est curieusement riche en natures mortes, en tableaux de fleurs et de fruits. On en pourrait composer une petite salle pleine d'imprévu, de haut goût et de délicieuse coquetterie. Quelle fête pour les yeux, et tout à fait nouvelle, si l'on y ajoutait quelques noms qui manquent et qui la compléteraient : un Vélasquez, par exemple, un Chardin, un Roland de la Porte, un Daniel Zeghers, un Kalf ! Certes ce ne serait point de l'art dans le sens intellectuel et vrai du mot ; mais il y aurait un si joli papotage de couleurs ! On se garderait bien d'oublier ces *Huîtres* de Jacob Van Es [1], peintre extrêmement rare, avec une belle signature, la seule que l'on connaisse, et la marque de l'abbaye de Cysoing. On y mettrait en pendant ce Gilleman [2], élève de Van Son, plus rare encore, introuvable, signé en toutes lettres, un vrai chef-d'œuvre dans son genre. Des poires jaunes, des raisins blonds, une pomme, une pêche dans un plat, un coup de lumière sur deux verres de Venise, élancés, délicats, se détachant plus loin sur un fond noir-vert d'une incroyable transparence. Quelle touche savoureuse ! Quelle belle pâte légère fondue dans un émail solide ! Puis une *Botte de légumes* par Gryef, un très-habile peintre, signée aussi ; une pastèque à chair rose, de main espagnole ; et une superbe guirlande de fruits plantureuse et violemment empâtée comme un Pereda.

Pour les fleurs, on n'aurait que l'embarras du choix. Voici d'abord une *Guirlande* par Breughel de velours ;— un *Vase de fleurs* par Verbruggen [3], presque aussi étonnant que le Gilleman ; fleurs vivantes comme dans ces splendides bouquets que Delacroix peignait à ses moments perdus ; — une *Poignée de fleurs* dans un vase de cristal taillé, signée Van Thielen, un élève de Daniel Zeghers, qui égalait son maître par la douceur et la délicatesse de son pinceau ;— un grand Van Son [4], sec, peu nature, dans une tonalité brillante cependant et intéressant par sa signature et sa date de 1705 ; — puis une immense guirlande autour d'une

1. Né à Anvers en 1606, mort dans la même ville en 1665 ou 1666.
2. Né à Anvers en 1651, mort à Amsterdam.
3. Né à Anvers en 1670, mort à Bruxelles en 1715.
4. Né à Anvers en 1650, mort à Londres.

tête en grisaille, portée aux anonymes et qui est bien l'un des triomphes du genre. Rien de plus souple, de plus frais, de plus chatoyant et de plus magnifique. Je mettrais enfin à la place d'honneur ce David de Coninck [1] de qualité magistrale, son chef-d'œuvre peut-être. Des raisins, des figues, des grenades, des fruits de toute sorte sont amoncelés dans un jardin de fantaisie, jardin des Hespérides aux lointains dorés et vaporeux. Un grand arbre penché, deux perruches moqueuses étoffent le ciel bleu et profond. Au premier plan courent un écureuil et deux amours de cochons d'Inde, qui sont la signature de David de Coninck. Cela est d'un coloriste et d'un maître décorateur [2].

ÉCOLE HOLLANDAISE.

Les grands noms, les très-précieux, comme dirait Rabelais, manquent à peu près complétement. Certes, il est bien tentant de voir figurer à son catalogue Rembrandt, Frans Hals ou Terburg; mais c'est en cédant à cette tentation que l'on en vient souvent à écraser, par le voisinage de révoltantes copies, les morceaux fins et peu communs qui ne manquent jamais, même aux plus pauvres de nos musées; et je sais grandement gré à celui de Lille, qui veut, avec un zèle qui doit servir

1. Né à Anvers en 1636, mort à Rome en 1689.

2. M. Alfred Michiels, dont on connaît la compétence pour tout ce qui concerne l'art flamand, m'a signalé, au sujet de l'inscription, — Do. F. Francken-in. — très-lisible, qui se trouve sur le *Jésus au Calvaire* du musée de Lille*, comme sur nombre de tableaux exécutés par les Francken, une petite erreur dans laquelle sont tombés M. Reynart, que j'ai suivi, et, ce qui est plus grave, Bürger et les rédacteurs des catalogues des musées d'Anvers et de Bruxelles. Je la reconnais volontiers et je me fais un plaisir de la rectifier, mais je dois dire à ma justification que je l'aurais certainement évitée si la Bibliothèque nationale possédait la seconde édition de l'*Histoire de la peinture flamande*, par M. Michiels.

La signature Do. F. Francken-in, que le vieux Francken avait le premier adoptée, et que Francken le jeune adopta plus tard pour distinguer ses tableaux de ceux de son neveu, n'est point l'abréviatif du surnom italien de *Domino Francisco*, mais signifie en flamand, et M. Michiels le démontre très-spirituellement : Den ouden Frans Francken, *le vieux François Francken*. Comment alors distinguer les toiles peintes à une certaine époque par le père des travaux exécutés par le fils? Celui-ci a voulu lui-même prévenir la confusion en datant ses ouvrages. François Francken le vieux, étant mort en 1616, toutes les productions qui portent un millésime postérieur sont évidemment de son fils. Quant au troisième François Francken, élève de Rubens, son style bien caractérisé rend toute méprise impossible.

* Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VI, page 482.

d'exemple, prendre rang parmi les grands musées de l'Europe, d'avoir le courage et l'honnêteté de dire : « Je le regrette infiniment, mais je n'ai pas; consolez-vous avec quelques maîtres rares et très-hollandais que vous auriez sans doute grand'peine à rencontrer dans les autres collections publiques de la France, et, si vous avez moins à admirer, vous aurez peut-être plus à apprendre. »

Voyons d'abord les portraits :

Voici de Van Ravestein[1] deux grands exemplaires purs, sans retouche et de la plus excellente qualité, représentant M. Vrydags Van Vollenhoven de La Haye, un chef-d'œuvre, et sa femme. Ils ont été acquis, en 1868, du dernier descendant de la famille. C'est une belle conquête et qui fait honneur à M. Reynart. Le Louvre possède bien deux Ravestein dans la galerie La Caze, mais ils ne peuvent donner, comme ceux-ci, idée des superbes réunions, magistrats et arquebusiers, conservées à l'hôtel de ville de La Haye. Nos deux portraits sont du même temps et de la seconde manière, plus pâle de ton et plus serrée de dessin. L'homme debout, tête ronde, intelligente et sympathique, cheveux ras, moustache rousse, cavalièrement posé la main sur la hanche, vêtu de soie noire que réveillent des manches et une épaisse collerette blanc gris, nettement détaché sur un fond gris noir, est le type du vrai portrait hollandais, austère et naturel, de la première époque, antérieurement à 1650. Frans Hals mis à part, Ravestein occupe le premier rang parmi les précurseurs de Rembrandt.— De Janson Van Ceulen[2], le portrait de Anne-Marie de Schurmann, célèbre bas bleu du XVII^e^ siècle, qui a tout simplement l'air d'une bonne et solide ménagère. La tête est très-étudiée. J'aime peu le fond clair, d'un bleu métallique et inharmonieux. Les portraits de Van Ceulen ne sont pas communs et celui-ci est doublement précieux par sa signature et par sa date : *Cornélius Janson Van Ceulen, An° 1660.* — Une tête de femme en turban par Jacobsz, peintre très-personnel que l'on ne connaît guère qu'en Hollande. — Puis une assez jolie figure d'enfant, aux anonymes, n° 454, et le très-beau et très-curieux portrait, n° 453, d'une jeune fille de dix ans — ÆTATVS (*ætatys?*) SVÆ, 10. ANNO 1670 — qui en paraît seize ou dix-huit, de grandeur naturelle, en costume Louis XIV, à très-longue taille, en corsage droit et roide : tableau frais et d'un coloris ravissant. La figure est inerte, sans expression. Tout l'effet, qui est charmant, est dans la robe gris perle foncé, à raies rose tendre saumoné, que rappellent quelques rubans couleur chair de grenade, noués délicatement

1. Né à La Haye en 1572, mort en 1657.
2. Né à Amsterdam en 1590, mort en 1665 (?).

dans les cheveux et qui forment un accord d'une exquise distinction. Le fond est occupé par un grand rideau vert et un coin de muraille fauve. W. Bürger, avec sa passion pour les Hollandais, l'attribuait à Samuel Van Hoogstraaten; M. É. Leroy, expert à Bruxelles, plus au courant des petits coins flamands, y voit une œuvre de François Duchastel. Le tableau du musée de Gand, la *Cavalcade pour l'inauguration du roi d'Espagne, Charles II, comme comte de Flandres en 1666*, datée de 1668, a une grande analogie avec le nôtre dans le choix et l'opposition des couleurs. Duchastel et Henry Janssens sont de merveilleux peintres de costumes et les meilleurs de leur pays, supérieurs même en ce point à Gonzalès Coques.

Un praticien fort spirituel assurément, et qui ne se confond avec aucun autre, est ce Dirck Hals, frère aîné de Frans. Il n'a pas la grande façon de peindre de son frère, en pleine pâte et sans repentirs, avec des tons simples. Son pinceau est dur et un peu aigu, au contraire, mais si agile, qu'il en tire les effets les plus vifs et les plus flambants. Ses étoffes de satin ont des miroitements étranges, des cassures, des reflets chatoyants; ses costumes, quelque chose de bizarre et de raffiné. Il a des tons à lui, des gammes originales, des nuances verdacées et rosâtres, violacées, bleuissantes et glacées d'argent. Ses fonds, à peine frottés, il les sacrifie aux premiers plans qui ont toujours un relief surprenant et semblent jouer avec la lumière. « Dans ses tableaux on fait de la musique, disait Bürger, on joue aux cartes, on boit, on fume; le plus souvent on fait l'amour. » Le musée de Lille en a acquis un en 1869, la *Conversation*, qui n'est pas sans analogie avec la *Femme au clavecin* du musée Van der Hoop, à Amsterdam. Une femme chante en s'accompagnant sur le luth dans l'intérieur d'un salon devant un petit groupe d'intimes : au premier plan, un homme debout, vu de dos, le chapeau sur la tête et vêtu d'un de ces satins changeants, gris violet, que Dirck affectionne, semble l'écouter. On ne voit dans le cadre que ce fantasque et impertinent personnage.

Bürger a beaucoup fait pour l'histoire de la peinture hollandaise; il a inventé, ou plutôt révélé en France, car ils ont toujours été fort prisés en Hollande, pas mal de petits maîtres, dont quelques-uns sont de grands peintres : Van der Meer de Delft, les Fabritius, Théodore de Keyser, et plus spécialement Van Beyeren, le grand poissonnier. Sur ce spécialiste vraiment extraordinaire, rien, absolument rien : ni date de naissance, ni date de mort. Il doit être né à La Haye; il peignait encore en 1673, et c'est tout. On ne le connaît que par ses tableaux, et encore sont-ils rarissimes en dehors de son pays. Le musée de Rotterdam en possédait deux : ils ont été brûlés dans l'incendie de 1864. Il y en a un dans la galerie Suermondt; il y en avait un chez M. Isaac Péreire, qui n'a pas été mis

en vente. Il y en a un superbe au musée d'Amsterdam, mais non plus beau que celui du musée de Lille, qui a été acquis comme le Dirck Hals en 1869; et Bürger lui-même en possédait un de qualité superlative : Ingres et Delacroix, qui l'ont vu, en avaient été enthousiasmés. Ce Van Beyeren a un faire qui ne se décrit pas. Il empâte très-peu; sa peinture n'est qu'un léger frottis qui couvre à peine la toile; ses fonds sont obscurs, presque noirs; de près les couleurs se fondent les unes dans les autres, se nuancent par d'imperceptibles dégradations, ou se posent franchement en notes isolées, éclatantes, — un certain rouge surtout, comme dans la tranche de saumon du tableau de Lille, rouge intraduisible et que je n'ai rencontré nulle part, — sans que jamais on puisse saisir le travail du pinceau; et, avec ce rien, avec ce métier sans prétention, il arrive à des effets étourdissants de relief, de vérité et de vie, si tant est qu'on puisse appliquer ce mot à des poissons morts et tailladés de coups de couteau, suivant l'habitude hollandaise encore en vigueur, ou préparés en tranches. Celui-ci est signé, comme toujours, des lettres A. V. B.

Il a son pendant à Lille dans un beau tas de poissons sur une table, de Van Duynen, qui est un imitateur de Van Beyeren, mais moins fort. Ses peintures, plus introuvables encore, arrivent à être de la pure curiosité, et je ne m'en occuperais pas s'il n'était signé en toutes lettres et en pleine pâte, ce qui prouve, tout au moins, que ce peintre a existé.

L'architecturiste de l'école (le mot n'est pas de moi, mais je n'en trouve pas d'autre), Dirk Van Delen[1], bien autrement intéressant que le vieux Pieter Neefs ou que Van Steenwyck, bien plus peintre surtout, se montre avec deux spécimens remarquables. Le premier, n° 122, *Intérieur d'un palais*, est un vrai petit bijou. Sous de belles arcades à l'antique, élégantes, très-élancées, et d'un profil ferme et fort harmonieux pour une invention hollandaise, peintes dans un gris monochrome de la plus grande finesse, se promènent des groupes de personnages en figurines. On les attribue à David Téniers. J'en doute fort; je les crois plutôt de quelque contemporain hollandais, comme Palamèdes. L'autre, n° 123, *Salomon et la reine de Saba* (figures attribuées et avec plus de raison à Govaert Flinck) est plus grand, plus pompeux, plus flamand d'architecture, par conséquent plus touffu et plus lourd. Les figures, habilement répandues dans la composition, ont la saveur de petits portraits vivement touchés. La signature *D. Van Delen* et la date *1638* ajoutent à son intérêt. Le premier doit être postérieur et de la maturité du peintre.

L'*Intérieur de basse-cour*, n° 376, doit être cité avec le Beyeren

1. Né à Alkmaar en 1607, mort après 1669.

comme d'un métier très-fort. Au haut du tableau, du fond noir de la toile, s'échappe, volant vers le spectateur, un ramier à l'aspect fantastique et farouche, au plumage gris de fer étrange. On sent le vol, on entend le léger battement d'ailes, le bruit doux des plumes. Cette partie du tableau, qui n'a pas été retouchée, est faite avec un outil prestigieux, et on y revient comme à une chose inquiétante.

Citons encore dans la peinture de genre, sans y insister plus qu'il ne convient : *Salomon sacrifiant aux idoles*, de Léonard Bramer, très-faible; *Buveurs à la porte d'un cabaret*, signé E. Van der Poel, 1659, assez fin, ciel fatigué; le *Réveil des bergers*, par Adam Colonia; une *Scène de carnaval* de Molenaer, médiocre; le *Musicien ambulant*, d'un peintre à demi espagnol, Jean Ossenbeck; un *Sacrifice dans les catacombes*, signé Rombout Van Troyen; un effet de chandelle à la Schalken, mais encore plus blaireauté, tour de force signé : *M. Versteegh fecit 1779;* enfin une poignée de roses, de volubilis, de cerises et de fraises, suspendue par un clou à une muraille, par David de Heem, signée et datée 1659; et deux *Bouquets* de Rachel Ruysch, dont l'un, fait à l'âge de quatre-vingt-trois ans, porte avec la signature la date de *1747*.

Les paysagistes sont assez nombreux. Le grand Ruysdaël est au musée de Lille, mais c'est presque comme s'il n'y était pas. Le *Torrent*, de grande dimension, n° 319, acquis à la vente Van den Schreick, est parfaitement authentique; mais il est tellement fatigué et restauré, qu'il ne reste, pour ainsi dire, rien de la touche originale. On la retrouve encore dans certaines parties des seconds plans et dans le ciel, qui sont beaux. Au prix minime où ce paysage s'est vendu, on a cependant bien fait de l'acquérir. Les deux tours qui se trouvent à droite du tableau, au-dessus de la chaumière et de l'écluse et sous la dénomination desquelles il était connu dans la collection du célèbre amateur de Louvain, ont été ajoutées postérieurement. Le *Pâturage* de Karel du Jardin provient de la même vente. Les fonds noyés, la succession harmonieuse des plans, les gris exquis du ciel et des hautes montagnes de l'horizon, sont de sa meilleure façon. Les deux marines de W. Van de Velde le jeune, n°s 369 et 370, et celle de W. Van de Velde le vieux, n° 371, n'ont qu'une médiocre valeur. Le n° 369, *Marine par un temps calme*, est d'un faire mou et sans transparence; malgré la signature, il ne peut être de Van de Velde. L'*Entrée d'un château*, jolie avenue de grands arbres en futaie, à la Diaz, à travers lesquels la lumière s'éparpille en paillettes, par Frédérick Moucheron, père et maître d'Isaac, n'est point banal. C'est une note amusante. Au bout de l'avenue, près du château, entre un jet d'eau et un perron à double emmarchement, on aperçoit un carrosse à quatre

LA CONVERSATION, D'APRÈS DIRCK HALS.

(Musée de peinture, à Lille.)

chevaux; sur un plan plus rapproché divers personnages, très-fins, sont d'Adrien Van de Velde. Jan Van der Bent, son élève et celui de Wouverman qu'il imita, non sans talent, a aussi au musée de Lille deux paysages signés et animés de figures à la Berghem; même remarque pour un joli paysage de Dirk Van Bergen. Le paysage de Jan Van Gool, n° 181, est charmant : des satyres et des bacchantes se baignent dans un étang placé sur la lisière d'un bois. Quoique brossé avec une singulière liberté, ce paysage est d'une remarquable chaleur de ton. Le groupe d'arbres à droite, bien qu'alourdi, fait valoir le *sfumato* lumineux de l'étang et la transparence des fonds. Il aurait besoin d'être décrassé. Mentionnons enfin un Van Douven daté *1677*, un Van Goyen, un Abraham Bloemaert et une délicieuse prairie, digne de Paul Potter, par Willem Romyn (?), avec le monogramme T. D. Les animaux, peints minutieusement, sont bien enveloppés d'air. Le terrain et le ciel sont dans un excellent rapport de ton.

Depuis ma dernière visite à Lille, quelques acquisitions d'une réelle importance ont été faites; l'école hollandaise s'est accrue de sept toiles nouvelles. Ce sont d'abord deux grands portraits, homme et femme en pendant, que nous n'hésitons pas à attribuer à Van der Helst. L'homme, vêtu de noir et coiffé d'un large chapeau de même couleur, à la physionomie jeune, où se mêle à une certaine austérité républicaine et protestante la finesse caustique de la race, est vraiment superbe et rappelle par le serré de l'exécution et le merveilleux de la lumière le faire admirable de Rembrandt dans sa première manière. Je ne vois, ce dernier étant écarté, que Van der Helst qui puisse signer ce chef-d'œuvre si simplement fait. Ce bourgeois d'Amsterdam est parent des portraits de la *Trippen-Huis* et de tous les personnages que ce grand peintre de la figure humaine a groupés dans le *Banquet de la garde civique* qui dispute à la *Ronde de nuit* la palme de la célébrité. — Puis le portrait singulier et audacieusement réaliste d'une marchande de poissons de Harlem, immonde, bestiale et dégradée, par Frans Hals. C'est une ébauche furieuse, une fantaisie farouche, brossée à la hâte dans le coin de quelque sinistre taverne. Ces chairs aux tons salis et faisandés, stigmates de l'alcoolisme et de la débauche, rappellent la vieille folle au hibou, l'*Hille Bobbe* de la galerie Suermondt, et pourrait lui faire pendant. Malheureusement le fond a fortement souffert d'un rentoilage inhabile. — Puis encore, un *Portrait de femme* que les experts attribuent à Benjamain Cuyp et qui pourrait bien être de la jeunesse d'Albert Cuyp; un *Sacrifice au dieu Pan*, de Van der Poes, un petit peintre de bergeries et de saynètes mythologiques, très-fin, très-lumineux; un tableau de fruits dans la façon du Gilleman précité; et un merveilleux tableau de fleurs, incontestablement

le plus beau de toute la collection, si riche en ce genre, signé en belles lettres cursives : *J.-B. Wackis*. Il doit, à mon sens, avoir été peint en Angleterre vers la fin du siècle dernier. C'est, en tout cas, un morceau très-étonnant et le seul signalé d'un peintre inconnu, dont Bürger lui-même, qui était à la piste des dédaignés, ne parle pas. — On peut enfin ajouter à la liste de ces nouveaux venus le superbe *Triomphe de Silène*, de Gérard Honthorst, qui, après avoir longtemps figuré dans la grande galerie du Louvre, a été compris dans le lot de tableaux distribués aux musées de province, et envoyé à Lille.

ÉCOLE FRANÇAISE.

DIX-SEPTIÈME ET DIX-HUITIÈME SIÈCLES. — L'œuvre la plus considérable de l'ancienne école française, et la première aussi par la date [1], est le *Portrait d'un architecte*, placé aux anonymes du catalogue sous le n° 452. Malgré l'opinion du plus grand nombre, malgré celle de critiques fort autorisés, qui ont voulu y voir une œuvre tantôt espagnole, un Murillo par exemple, tantôt flamande ou hollandaise, je n'hésite pas, c'est une peinture française et bien française, et de plus une œuvre de première beauté, un chef-d'œuvre, mais sphinx, j'en conviens, et de plusieurs façons. — Un homme à mi-corps, presque de face et légèrement tourné à droite, enveloppé d'un simple et rude manteau vert brun jeté sur l'épaule, suivant la mode adoptée par la classe moyenne à la fin du règne de Louis XIII, regarde directement le spectateur. Dans la main droite, ramenée vers la poitrine, il tient un compas; avec le doigt du milieu, et par un mouvement familier à ceux qui se servent de cet instrument, il en écarte les branches. La main gauche soutient une planchette sur laquelle est fixé le dessin, à l'encre et au trait, d'une fenêtre entre colonnes portant entablement et fronton arrondi, comme une planche de Vignole. Le fond est une muraille d'un ton olive sali très-foncé et une base de pilastre de même couleur. La tête, pâle, rude et paysanne, émerge en pleine lumière. Les cheveux, divisés sur le front, sont noirs, longs et épais. La figure est entièrement rasée, le col blanc en forme de rabat. Tout le tableau est dans une gamme de bruns assombris, de gris de fer et de vert olive, fondue en une localité uniforme, austère et souverainement

1. Abstraction faite des portraits des comtes et des comtesses de Flandre au XV^e^ siècle, n^os^ 502 à 510, dont le meilleur est le portrait de Jean sans Peur, duc de Bourgogne, et qui ne sont que d'assez médiocres copies du XVI^e^, provenant des archives de la ville.

solide. Il est peint d'un pinceau mâle et puissant, avec une vaillance de métier superbe et très-sûre d'elle-même. La tête, surtout, attire et retient; elle ne charme pas, elle s'impose. C'est une figure à la Descartes, maculée, comme couturée par la petite vérole, laide, de la laideur de l'homme qui a souffert et qui a été pauvre, sérieuse, presque triste, mais intelligente et de la plus belle façon. La mâchoire et le menton carrés, saillants et largement construits, les joues plates, expriment une inflexible volonté. La bouche, épaisse, charnue, commune, est bien vivante; le nez laid et écrasé. Le bas de la figure n'est que d'un homme du peuple, d'un solide ouvrier. La supériorité, l'intelligence, sont tout entières dans le front, qui est beau, et dans les yeux, noirs et pleins de vie, petillants, petits et scrutateurs, enfoncés sous l'orbite, mais francs, honnêtes et bons, avec je ne sais quoi de mélancolique et de sauvage. Le modelé est admirable et d'une fermeté marmoréenne; on sent la chair, et les moindres méplats s'accusent sous cette touche empâtée, un peu surchargée et reprise, et qui prend toute sa valeur à une certaine distance. C'est une figure française, dans un costume français; et il n'y a que les artistes français, héritiers par la Gaule du génie iconographique des Romains, pour faire saillir ainsi de dessous l'épiderme l'intelligence et le caractère moral de l'être. L'exécution, le coloris, ajoutent encore à ma conviction. Je n'hésite pas à en faire honneur à notre belle école nationale. J'ajouterai que ce tableau est intact et encore dans sa fleur.

Maintenant quel est le peintre? quel est le personnage? Questions délicates que personne n'a encore abordées et que je ne me chargerai pas de résoudre. Pour le nom de l'architecte et pour le nom du peintre, il faut chercher entre 1630 et 1650. Je n'ai, malheureusement, rien trouvé au Cabinet des Estampes, et je doute que ce portrait ait été gravé. Représente-t-il Chambray, Errard ou Lemuet, qui a traduit le *Traité des cinq ordres* de Palladio? Cela est possible, quoique peu probable; et j'inclinerais plutôt à croire que nous avons affaire à quelque architecte provincial. Le dessin qu'il tient à la main, et qui paraît avoir une importance particulière dans la représentation du personnage, pourrait être un indice fort précieux.

Pour le peintre il faut écarter à première vue les grandes renommées comme Poussin, Lesueur ou Champagne, et chercher parmi les noms les moins connus de Paris ou de la province. Les surprises de ce genre sont fréquentes dans l'école française. Tel peintre n'a fait que de médiocres compositions, qui dans le portrait crée des chefs-d'œuvre. — Valentin est trop ancien et il a travaillé à Rome. Jusqu'à présent on ne lui connaît

point de portraits — je ne compte pas la gravure, d'après un portrait du Poussin, signée *V. E.* — et d'ailleurs une œuvre de lui n'aurait pas été portée aux anonymes de l'inventaire de 1795. L'attribution à Claude Lefèvre et celle de M. Vitet à Sébastien Bourdon doivent être rejetées pour des raisons de métier. Outre que notre peinture est bien plus forte que celles de Bourdon, rien, absolument rien dans l'exécution, ne rappelle les portraits de ces deux peintres. Même motif pour repousser Quentin Varin, Laurent de la Hire et du Fresnoy. Mais il est un nom que je mettrai en avant, avec la plus grande réserve, il est vrai, et comme une supposition toute personnelle, c'est Le Nain. Non point le Le Nain, peintre terreux du *Repas des paysans*, daté de 1642, de la galerie La Caze, de la *Nativité* de Saint-Étienne-du-Mont, ou de la *Crèche* du Louvre; non plus que le Le Nain sec et maussade du *Portrait de Cinq-Mars;* mais celui, incomparablement plus fort, plus peintre, de la *Forge* du Louvre, du *Corps de garde* de la galerie Pourtalès, et surtout du superbe *Portrait de la marquise de Forbin*, daté de 1644, au musée d'Avignon; Louis, le cadet, celui que dom Leleu, dans le manuscrit de la bibliothèque de Laon, mentionne comme *réussissant dans les portraits qui sont à demi-corps et en forme de buste*[1]. Mes souvenirs à l'endroit du superbe portrait d'Avignon, que j'ai vu il y a six ans, commencent un peu à s'effacer et je ne pourrais affirmer que le détail de l'exécution soit absolument identique à celui du *Portrait de l'architecte*. Cependant je le vois encore dans son ensemble; et l'impression générale, quant au style et au faire, est la même. « C'est le portrait, grand comme nature et vu à mi-corps, dit M. Clément de Ris[2], d'une vieille religieuse, la *Marquise de Forbin*. Elle se présente de face, les mains croisées sur la poitrine, la tête couverte d'une capeline noire pareille à la robe. Ce n'est pas l'attrait qui distingue cette figure, *mais la façon franche, austère et un peu brutale dont elle est rendue*. L'artiste n'a pas tenté d'esquiver les difficultés : il s'est mis en présence de son modèle, et l'a peint tel qu'il était, *dans sa sévère vérité, sans subterfuge et sans idéal*. La couleur n'a ni éclat ni rayonnement, elle est terne et dure, mais *solide et nullement désharmonieuse*. Je la comparerais à celle de Philippe de Champagne dans ses portraits jansénistes, avec la vigueur de touche en plus. C'est donc un portrait fort remarquable et qui reste gravé dans la mémoire. » — M. Paul Mantz écrivait aussi, à propos de ce portrait, dans une lettre adressée à M. Champfleury[3] : « Vous pouvez hardiment signaler le portrait de cette vieille reli-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. VII, p. 267.
2. *Musées de province.*
3. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. VII, p. 325.

gieuse comme une des meilleures peintures de Le Nain. C'est une œuvre grave, austère, *un peu triste. Les chairs sont blanches, les vêtements noirs,* et Le Nain a tiré tout le parti possible de ce contraste. Au milieu de cette face pâle, *les yeux ont beaucoup de vie et d'accent,* etc... » J'ai souligné avec intention les mots descriptifs, car ils peuvent tous s'appliquer au *Portrait de l'architecte.* Dans celui-ci, comme dans ces trois œuvres authentiques et superbes d'un des Le Nain, l'austérité des figures, une sorte de mélancolie native, la solidité de la touche, forment le trait caractéristique. Mais encore une fois je ne donne cette supposition que comme point de départ à une recherche plus attentive qui viendrait la détruire ou la corroborer. On pourrait peut-être aussi, et en tenant compte du caractère méridional de la figure, chercher parmi les grands portraitistes inconnus du Midi, Faudran ou Laurent Fauchier par exemple, même le Brugeois Finsonius, quoiqu'il soit un peu ancien. Ce qu'il importe avant tout de dire, c'est que le portrait du musée de Lille est, dans son genre, une des belles choses de l'art français.

Du même temps que le *Portrait de l'architecte,* il y a de Valentin, élève de Simon Vouet et ami de Poussin qu'il connut à Rome, deux bons tableaux, dont l'un, *Soldats jouant aux dés la tunique du Christ,* est dans sa façon habituelle et enfumée. L'autre, *Jésus insulté par des soldats,* a toute la franchise d'un tableau espagnol, dans les tons gris de fer. C'est une peinture très-déterminée, absolument réaliste. Les parties qui n'ont point été retouchées, comme les deux soldats à droite et à gauche du Christ, sont d'une excellente vérité. Il est vraiment dommage qu'un aussi vaillant peintre ait quitté la France pour l'Italie, où il s'est sottement épris du Caravage. Quelquefois le tempérament gaulois reparaît et il a des accents superbes. Relativement au nom qu'il convient de donner à Valentin je ne puis admettre, comme M. Reynart, que son nom de famille soit Jean Boullongne. L'argumentation de M. Anatole d'Auvergne, auteur de la découverte, a été complétement réfutée par une note de M. de Montaiglon dans l'*Abecedario* de Mariette.

Philippe de Champagne, le peintre de Port-Royal, doit être, à mon sens, rangé dans l'école française, malgré l'habitude contraire. Premier recteur de l'Académie française de peinture, il est naturalisé et par son séjour en France, où il est mort en 1674, et par la nature même de son talent. L'*Annonciation,* n° 81, que l'on a fort à tort voulu attribuer à Mignard, est bien de Champagne. Le bleu de la robe de la Vierge, que l'on pourrait appeler le bleu de Champagne, bleu cru, vif, clair, qui lui est spécial, équivaut à une signature. D'ailleurs, ce grand tableau, plus libre et plus flamand que de coutume, ne peut avoir été fait que bien

avant Port-Royal. L'*Adoration*, n° 82, est de lui pour la même raison. Le *Bon Pasteur*, n'était sa tunique plus que bleue, insensée de ton, serait une belle figure bien dessinée et bien inventée. Du même temps je trouve une *Adoration des rois* de Claude Vignon (?), peintre tourangeau ; un *Hercule et Cacus* de Lebrun, trop haut placé ; et une charmante *Vue de la campagne de Rome* par Gaspard Dughuet, d'une touche plus relevée et plus lumineuse que le tableau du Louvre. Les plans sont larges et heureusement traités ; mais je doute fort, ou plutôt je nie que les personnages et le troupeau soient de Poussin.

Le *Moïse sauvé des eaux*, porté comme une ancienne copie de Poussin, a toutes les qualités d'un original. Il est au moins aussi beau que celui du Louvre, n° 417, presque identique de taille, de composition, de couleur et de façon, mieux conservé et d'un ton plus proche du grand peintre. Si l'on ne savait positivement que celui de Paris vient de la collection de Louis XIV, après avoir été dans les nouveaux appartements du château de Meudon, je n'hésiterais pas à voir l'original dans le tableau de Lille. D'un autre côté, Poussin a peint au moins quatre fois le sujet du Moïse sauvé, sujet qui lui fut d'abord demandé par le banquier Pointel lors de son passage à Rome, puis par un sieur Reynon, négociant à Lyon. Cette dernière composition passa ensuite dans le cabinet du marquis de Seignelay, un fin collectionneur. Il règne la plus grande obscurité sur ces répétitions, sur leurs différences et sur leurs vicissitudes. Il n'y aurait rien d'impossible à ce que pour Reynon, simple commerçant, Poussin ne se soit copié lui-même et que cette copie de la main du maître, par une filière que j'ignore, mais qu'il serait peut-être facile de retrouver, ne soit venue à Lille, où elle était déjà en 1795. En fait, c'est une bonne peinture, digne de Poussin. Depuis que ces lignes ont été écrites, le musée de Lille a acquis, et je ne saurais trop l'en féliciter, une ravissante esquisse de Poussin pour cet incomparable plafond, maintenant au Louvre, où il peignit *le Temps enlevant la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*. Il y a entre la pensée primitive et la pensée définitive de nombreuses différences ; ainsi la Vérité est retournée, l'Ignorance dans la première occupe la place de la Discorde, et la composition est plus allongée en hauteur. Cette précieuse étude montre que Poussin se critiquait lui-même et se modifiait de la façon la plus admirable.

Le *Jésus guérissant les malades* et la *Résurrection de Lazare* sont les deux répétitions que Louis XIV commanda à Jouvenet pour les Gobelins des deux tableaux du Louvre. Le premier avait été fait pour le chœur de l'église des Chartreux de Paris, le second fut exposé au Salon de 1704. Le

Jésus-Christ donnant les clefs du Paradis à saint Pierre est un spécimen assez important, surtout par la taille, du talent facile de Charles de Lafosse, élève de Lebrun ; mais les têtes sont vulgaires, le ciel occupe une trop grande place. Je préfère Lafosse dans ses tableaux de moyenne dimension.

Un autre élève de Lebrun, peintre provincial et local, Arnould de Vuez[1], a inondé la ville de ses œuvres. Le plus grand nombre se trouve maintenant au musée, et le couvent des Récollets en a fourni une bonne part. Quelques-unes, comme le *Saint Bonaventure prêchant,* le meilleur et le plus romain de ses tableaux, sont loin d'être sans mérite. La femme assise à terre avec son enfant forme un groupe noble. Dans le *Saint Augustin distribuant sa fortune aux pauvres,* la jeune fille, en robe bleue, un peu étroite, qui descend les marches en comptant son argent, est une jolie figure. Mais au demeurant Arnould de Vuez n'est qu'un pasticheur habile, trop habile même, et qui a singulièrement abusé de son organisation de peintre, qui était excellente. Il est toujours à la suite de quelqu'un. Tantôt il se souvient de Poussin à travers Lebrun, comme dans le *Miracle opéré par saint Antoine de Padoue,* tantôt il s'italianise avec Romanelli, comme dans la *Sainte Cécile,* n° 272, ou devient presque Mignard, comme dans la *Vierge de douleur,* n° 275. Mais dans toutes ces transformations le vieux tempérament du machiniste flamand perce toujours. Il est à noter qu'on ne connaît aucun dessin de ce peintre infatigable.

Le célèbre auteur de la coupole du Val-de-Grâce est représenté au musée de Lille par une *Vierge* de pacotille ; une *Figure allégorique de la Fortune,* bonne toile décorative dans un gracieux sentiment, d'une agréable couleur, point fade, faite pour un panneau d'appartement ; et par un curieux et très-précieux tableau de petite dimension, sur fond d'or, le *Jugement de Midas.* La scène, à trois personnages, a la simplicité d'un bas-relief. Au milieu d'un paysage en largeur, sévère, borné à l'horizon par des montagnes bleues, sculpturales comme celles du Latium, se détachant sur un ciel d'or sombre, au pied d'un arbre élégant au rare et noir feuillage, Apollon, assis et lauré, appuyé sur sa lyre et vu de dos, d'un geste plein d'une grâce antique, appelle sur Midas le Phrygien le châtiment bien connu des oreilles d'âne. Celui-ci, debout, drapé d'une robe rouge au ton puissant, désigne le dieu Pan comme vainqueur de la lutte. Le mouvement est sobre et plein de dignité ; le dessin des figures, très-plein, très-arrêté, est d'un style grave ; la couleur très-intense. Cela

1. Né à Hautpont, près de Saint-Omer, en 1642 (?), mort à Lille en 1719 ou 1720.

est digne de Poussin sans y ressembler. Ce panneau est bien de Mignard après son retour d'Italie en 1656, alors qu'il était encore impressionné par la grande école de Rome. Comme les deux peintures sur fond d'or du neveu de Champagne au Louvre, il a été fait pour une décoration d'appartement. Mais il ne provient pas, comme quelques-uns l'ont pensé, de la chambre de l'hôtel de Longueville que le duc d'Épernon avait commandée à Mignard en 1659 pour être peinte *à fresque* trois ans après son arrivée à Paris. Il était compris dans l'envoi du gouvernement en 1801.

Le *Christ entouré d'anges* de Sébastien Bourdon me semble être la partie supérieure d'un grand tableau qui aura été coupé. La couleur est d'un ton qui résiste à l'éloignement, l'agencement des lignes assez heureux. Le *Repos de Colporteurs* à l'entrée d'une caverne est un de ces tableaux rustiques comme il en a beaucoup peint, et avec succès dans son temps. Les personnages, insignifiants, ont poussé au noir; mais il y a une échappée de paysage étonnante pour l'époque, avec deux arbres en silhouette et des blocs de nuages à la Decamps sur un ciel clair.

Le portrait du peintre de paysages Jean Forest est un admirable Largillière. Je n'en connais pas de plus beau. Il est de son meilleur temps, vers 1700, alors qu'il venait d'exécuter son chef-d'œuvre, le *Vœu des Échevins de Paris,* aujourd'hui à Saint-Étienne-du-Mont. Largillière, qui avait épousé la fille de cet homme original et fantasque, « se fit un plaisir, dit M. Blanc dans son *Histoire des Peintres,* de le peindre dans le bizarre costume qui lui était familier, d'autant plus qu'il devait être las d'avoir toujours devant les yeux les mêmes modèles, toujours des magistrats avec leurs perruques in-folio, et des bourgeois avec leurs perruques à boudin. Il représenta donc son beau-père en cheveux courts avec une sorte de bonnet de margrave à fond de soie, et une hongreline doublée de fourrure. Assis sur les bras d'un fauteuil, la palette à la main, le sourcil en mouvement, l'œil mouillé, le portrait respire, il est vivant. » Drevet le père en a fait une fort belle estampe. J'ajouterai que le velours rouge amarante de la veste et le brocart d'or du gilet sont du plus beau faire[1]. Je ne cite que pour mémoire un joli carlin d'Oudry, signé et daté 1730, et deux vases de fleurs de Baptiste Monnoyer.

Au commencement du XVIII[e] siècle la peinture d'histoire suit le grand roi; elle s'affaisse et devient caduque avec les Sébastien Le Clerc, les de Troy, les Restout. Le musée de Lille possède peut-être la meilleure toile de ce dernier, tableau d'autel, — *Jésus à Emmaüs,* — signé et daté 1735; et de son élève Wamps, peintre lillois, le grand *Jugement de*

1. Donné à la ville par M. Jules Brame, député du Nord.

Salomon. Puis l'art se transforme, l'évolution vers la nature commence en France, d'abord insensible et sous le voile du caprice et de la fantaisie, avec l'illustre Watteau de Valenciennes. Mais le musée de Lille, pas plus qu'aucune autre collection du Nord, sauf la galerie d'Arenberg à Bruxelles, ne possède rien de lui; et je doute que cette regrettable lacune puisse jamais être comblée.

Chardin n'est représenté que par un *Singe antiquaire,* peu digne de lui; — François Boucher, le fécond et spirituel Boucher, par une petite pochade, savoureuse, petillante de verve et de couleur, achetée 5 francs sur les quais, il y a quelque vingt ans; — Maurice Quentin de Latour, si merveilleux portraitiste au Palais de justice de Saint-Quentin, par une étude au pastel, non terminée, dans des gris veloutés et fondus. Au revers se trouve l'inscription suivante : « Portrait de M^me^ Pélerin, sœur de M^me^ Lenoir, mère de M^me^ de Courmont; ce portrait est peint en pastel par M. Delatour, son ami »; — Fragonard, par une esquisse très-montée de ton et d'une rare désinvolture de pinceau. Quelques coups de brosse à la diable sur un frottis léger lui ont suffi pour interpréter à sa façon une *Adoration des bergers* de Rubens. — Passons rapidement sur un *Sacrifice d'Abraham* de Taraval, du dernier maniérisme; sur une *Marine* de Vernet datée de 1748, et sur un *Portrait de femme,* n° 458, qui peut être de Tocqué, pour arriver à deux peintres lillois peu connus, mais qui tiennent leur place dans le XVIII^e^ siècle : Donvé, élève et ami de Greuze [1], et François Watteau [2], dit Watteau de Lille, fils de Louis Watteau, neveu présumé d'Antoine.

J'ignore si Donvé a fait des compositions dans le genre de l'*Accordée de village* ou de la *Malédiction paternelle,* mais ses trois portraits du musée de Lille sont parmi les plus beaux du temps et bien supérieurs à tous ceux que je connais de Greuze. Le premier représente Sauvage, de Tournay, peintre de grisailles. Il est assis dans un fauteuil, les jambes croisées, la palette à la main, en culotte de satin blanc, le cou découvert et simplement vêtu d'un long gilet de même étoffe, à manches et jabot de dentelle. La figure est jeune, rasée de frais, pleine et souriante. Les yeux bleus, doux, ont un regard franc et direct. Les mains sont distinguées, les ongles polis et roses, les chairs blanches, et le satin est parfait de souplesse et de blancheur nacrée. Le tableau, entièrement fait dans le blanc, est une merveille de couleur. Dans le sentiment de l'époque, c'est un chef-

1. Né à Saint-Amand (département du Nord) en 1736, mort à Lille le 15 février 1799.

2. Né à Valenciennes en 1758, mort à Lille en 1823.

d'œuvre, et un buriniste rompu à toutes les délicatesses de la ligne et du modelé dans la lumière calme, — M. Flameng par exemple, — en ferait une ravissante gravure. Dans les deux autres portraits, Donvé s'est peint lui-même. Dans l'un il a cherché à rendre par une vive ébauche l'effroi que le tonnerre, qui venait de tomber près de lui, avait laissé sur sa physionomie. Dans l'autre il s'est représenté en costume d'atelier, vêtu d'une jaquette noire, portant sur sa tête rasée une coiffure légère en batiste blanche. La main, vraie main de peintre, est preste et nerveuse; la figure fine, comme d'un acteur de comédie. L'exécution est moins brillante que celle du portrait de Sauvage et paraît plus ancienne.

Louis Watteau [1], le même qui a fait l'inventaire de 1795, est inférieur à son fils. Ses grands tableaux de l'église d'Avesnes, qui jouissent d'une certaine notoriété, sont de faibles compositions, leur coloris assez harmonieux a seul quelque valeur. Cependant la *Vue de la ville de Lille prise du Dieu-de-Marcq*, n° 432, est un tableau animé et agréable, et le *Concert champêtre*, n° 438, serait un fort joli Lancret.

Mais François Watteau, dont les dessins sont plus connus que les peintures, — nous en trouverons au musée Wicart de fort piquants, — est bien autrement vif et spirituel. Il peint les scènes locales, les divertissements à la mode, les anecdotes du salon et de la ruelle. C'est un amuseur et l'un des plus jolis physionomistes de la Révolution avec Debucourt, qui est aussi vrai et peut-être moins artiste. Il a le pinceau leste et clair comme sa pensée. Le *Menuet* du Musée de Valenciennes est une charmante peinture de boudoir. La *Procession de Notre-Dame de la Treille* à Lille, signée *F. Watteau f. an IX*, et la *Foire de la Braderie*, datée de l'an VIII, le montrent peintre des fêtes publiques avec sa gaieté un peu gauloise et sa verve d'observateur. La *Fête au Colisée*, — célèbre guinguette près du Pont-de-Canteleu, où se réunissait la fleur de la société lilloise,— n'est au contraire qu'un tableau de costumes, mais exquis : ces mêmes costumes à raies de couleurs, froncés, plissés, extravagants, que l'on retrouve dans les illustrations des *Liaisons dangereuses* et de la *Paysanne pervertie*. Quelle bonne fortune pour un aqua-fortiste ami de la recherche et de l'esprit! Quel mets pour les délicats, quelle fête pour les dilettanti du *frou-frou!* Ah! les jolies femmes avec leurs grands chapeaux *bonnettes* à falbalas et à fanfreluches, et les jolies toilettes tapageuses! On était encore dans les premiers jours de la République, au court moment où l'on portait la cocarde avec les trois couleurs renversées. On avait la foi et l'espérance, l'avenir semblait encore sans nuages. C'était le dernier sou-

1. Né à Valenciennes le 10 avril 1731, mort à Lille le 28 août 1798.

rire du XVIIIe siècle, le temps où Debucourt faisait ses *Promenades au Palais-Royal,* le temps des Binet, des Mercier et des Borel. Quelle page pimpante, dans ce style Louis XVI dont ils avaient le secret, les frères de Goncourt auraient écrite sur cette *Fête au Colisée,* eux qui s'étaient épris de la plus belle passion pour les spécimens de cet art frivole et charmant, et si peu épargné par le temps que c'est fortune d'en rencontrer quelque épave!

Louis Boilly dans ses premières productions appartient aussi à ce premier art révolutionnaire. Son *Triomphe de Marat* est un tableau capital pour l'histoire du costume à cette époque, capital aussi pour l'histoire de la peinture en dehors de l'école davidienne, dont l'influence était déjà prépondérante.

Je transcris en son entier la note de M. Reynart au catalogue :

« C'est à cette époque que se place dans la vie de Boilly un épisode intéressant qui donna lieu à l'exécution d'un de ses tableaux les plus importants.

« Boilly, qui par la douceur et l'aménité de son caractère avait su s'attirer l'affection de tous les élèves de l'école de David, apprit par l'un d'eux (Girodet, dit-on) qu'ayant été dénoncé par un de leurs *amis* comme aristocrate, le comité de salut public avait décidé que son logement serait soumis à une visite domiciliaire; saisi de crainte à cette confidence, Boilly, pour éviter le coup qui menaçait sa tête, tenta de détourner, par un acte patriotique, les soupçons dont il était l'objet; il eut l'heureuse idée de reproduire sur la toile une scène dont le hasard l'avait rendu témoin le 24 avril 1793, quand Marat, sortant du tribunal révolutionnaire, avait été couronné et porté en triomphe par la populace qui encombrait la salle des Pas-Perdus du Palais de justice. Le peintre habile se mit sans retard à la besogne; son incroyable facilité lui permit non-seulement de composer et d'exécuter en peu de jours un beau dessin représentant cette scène, mais encore d'en ébaucher la peinture sur des feuilles volantes; et, lorsque la visite prévue eut lieu, les commissaires, frappés du patriotisme apparent d'un homme qui consacrait son talent à immortaliser le triomphe de *l'Ami du peuple,* firent un rapport favorable de ce qu'ils avaient vu, et l'artiste fut laissé en liberté.

« Les feuilles éparses sur lesquelles le tableau avait été peint furent religieusement recueillies par l'un de ses fils, Julien-Léopold Boilly, puis elles furent marouflées sur toile et formèrent le tableau qu'acquit le musée de Lille. »

La scène se passe dans cette salle des Pas-Perdus, chef-d'œuvre de Jacques Debrosses, que les incendiaires de la Commune, dans leur rage

CONCERT CHAMPÊTRE, PAR LOUIS WATTEAU.

(Musée de Lille.)

impitoyable et idiote, viennent de détruire et d'enlever à la France, à l'art, à l'histoire. Au fond, à droite, s'ouvre la porte vitrée du tribunal révolutionnaire, qu'indique une inscription grossièrement tracée, comme toutes celles qui s'improvisent à ces heures de tourmente et de brusques changements; au-dessus, la figure de la Loi en bas-relief; Marat vient de sortir de cette salle célèbre, autrefois la Grand'chambre, également incendiée, qui, après avoir vu siéger la plus noble des magistratures, a entendu les accents passionnés et suprêmes des Girondins, les fières paroles de Charlotte Corday et de Mme Roland, les sanglots de la Du Barry.

Le peuple qui se presse sous ces voûtes sonores acclame Marat qui vient d'être acquitté, par le tribunal, de l'accusation portée contre lui par la Convention et le porte en triomphe après l'avoir couronné de chêne. Boilly a voulu flatter et Marat et le peuple : il a supprimé le côté ignoble et tumultueux de la scène. C'est de l'histoire épurée, expurgée, si je puis dire. Mais le cadre, le caractère des physionomies, le mouvement général et surtout le détail des costumes sont d'un homme qui a été témoin, d'un homme qui a le don aiguisé de l'observation rapide et le souci habituel du rendu. Pour les costumes au temps de la Terreur, le tableau du *Triomphe de Marat* est d'une vérité en quelque sorte photographique et l'un des documents les plus importants que nous possédions.

L'architecture devait avoir plus d'importance dans le tableau qui, sans être complétement fini, est déjà plus qu'une esquisse. Les groupes du premier plan sont minutieusement achevés et les figures ont toutes la saveur de portraits pris sur le vif. Il y en a cinq ou six entre toutes qui ont un charme de vérité indicible. Quelle jolie surprise de couleur dans cette femme du peuple dont la fraîcheur est avivée par un gai rayon de soleil, si badaude et si naturelle avec son marmot dans les bras, qui bat des mains! Quelle bonne et bruyante jovialité dans le Marseillais avec son vaste tromblon à bords retroussés, ses favoris en côtelettes et son immense redingote! Comment dépeindre le grand jeune homme blond à gilet rouge, tout au premier plan, qui agite son tricorne; et ce groupe, plus exquis encore, des deux femmes et du bel adolescent en bonnet phrygien avec son énorme cravate blanche, son gilet à grands revers et son habit à taille courte! L'une, vue de dos, une élégante de la bourgeoisie, une curieuse de la nouveauté, sous un chapeau vert monumental, à gros bouffants de rubans, porte une ceinture rose tendre sur une robe de soie gris de fer; l'autre, sa confidente, son amie, dans le costume traditionnel de Charlotte Corday, vue de profil, en bonnet blanc de tulle et de mousseline, en corsage de toile et jupe chatoyante gorge-de-pigeon, lui donne le bras : deux vraies Parisiennes qui passaient par là et qui ont

voulu jouir d'un spectacle. Ces deux figures ont, du reste, été reproduites. Voilà qui est bien l'œuvre d'un maître dessinateur, rompu à toutes les difficultés, mais ici peintre plus harmoniste que coloriste, car il est resté dans les gris tendres et assourdis qui forment le fond le plus propre à faire valoir quelques notes vives, comme le chapeau de soie vert, la robe gorge-de-pigeon, le bonnet phrygien, le gilet rouge.

Quelque chose de plus important encore que le *Triomphe de Marat* et de supérieur comme art, que le Louvre devait acquérir coûte que coûte, et il le pouvait à un prix minime, mais dont on n'a pas voulu sous prétexte que le musée était déjà assez encombré de peintures françaises, est la suite des vingt-huit portraits d'artistes, à l'huile, exécutés par Boilly, comme études d'après nature pour le tableau représentant l'*Intérieur de l'atelier d'Isabey*, aujourd'hui dans la famille Séguin. Toutes ces figures étudiées avec la pose qu'elles devaient avoir dans la composition sont dans la proportion moyenne de 30 centimètres.

Dans le simple tableau de genre, comme l'*Arrivée d'une diligence*, le seul que possède le Louvre, Boilly n'est qu'un spirituel observateur, un petit peintre adroit, sans prétention et un peu sec, dans son faire porcelainé et luisant; dans le *Triomphe de Marat*, sa manière s'agrandit, son style s'étoffe et profite de David et de sa science profonde du dessin, tout en restant en dehors de l'école; enfin dans ses portraits, surtout dans cette suite d'études du musée de Lille, sa touche se fond et s'affermit tout en restant aussi serrée, aussi précise; sa couleur s'échauffe, s'émaille des nuances les plus rares sans rien perdre de sa netteté originelle; il devient un des maîtres du genre, un vrai peintre, et j'en connais peu qui aient sa valeur, même au milieu de cette école française où l'on a toujours eu le don du portrait. En ceci je ne puis mieux le comparer qu'à Ingres, dont il avait et les procédés matériels, avec plus de chaleur et de verve, et l'aptitude extraordinaire à saisir tout à la fois la ressemblance extérieure et la ressemblance morale. Mais Boilly n'idéalisait pas; ce que son œil voyait, son pinceau le rendait d'une façon presque inconsciente et mathématique.

Je n'ai pas besoin de faire ressortir l'intérêt historique et l'intérêt d'art qui s'attachent à cette suite, qui est bien ce que nous avons de plus authentique et de plus vrai sur la physionomie de quelques-unes des célébrités artistiques de l'Empire. Je suppose qu'ils ont été exécutés à la fin du règne de Napoléon. Toutes les têtes sont extrêmement poussées; mais il n'y a d'achevé dans chaque figure que ce qui devait paraître dans le tableau. Elles sont éclairées avec le jour factice et perpendiculaire de l'atelier, ce qui donne les effets de pénombre et de modelé, les frisements

de lumière, les réveils de couleur les plus piquants, les plus imprévus, les plus variés, et se détachent sur un léger fond de frottis, sorte de dessous préparatoire d'un gris-vert sale vraiment admirable. Elles ont été très-heureusement réunies dans un long cadre d'or mat à compartiments, d'un effet discret et excellent.

Voici la désignation de chacun de ces petits bijoux dans l'ordre du catalogue :

N° 1. *Van Dael,* peintre de fleurs. En pied, de profil en clair-obscur. La tête ressemble à celle de Coquelin, avec sa causticité. Superbe.

N° 2. *Houdon,* sculpteur. En pied dans une grande robe de chambre grise, en cravate rose, modelant un buste. Physionomie insignifiante et sans accent. Aussi beau que le précédent et que le suivant.

N° 3. *Chaudet,* sculpteur. Assis et les jambes croisées, dans une pose de marquis de l'ancien régime.

N° 4. *Duplessis-Bertaux,* dessinateur et graveur. Coiffure poudrée à retroussis. Visage épanoui et bon enfant.

N° 5. *Hoffmann,* homme de lettres et critique d'art dans le *Journal de l'Empire,* aujourd'hui des *Débats*. Maigre, poudré, à cheveux longs aplatis. Figure consciencieuse et austère.

N° 6. *Redouté,* peintre de fleurs. Cheveux ras. Tête fatiguée et d'une distinction mélancolique. Une vraie perle.

N° 7. *Bourgeois,* peintre, dessinateur et lithographe. S'enlevant de la pénombre transparente. Profil aquilin et pâle, yeux gris, cheveux longs à la chien. Exquis.

N° 8. *Demarne,* peintre et graveur. Chevelure séparée dans le milieu.

N° 9. *Thibaut,* architecte. Même coiffure que Bourgeois.

N° 10. *Swebach,* peintre de genre. Figure osseuse et longue, physionomie sèche et peu sympathique. Grand chapeau en arrière. Longs cheveux noirs sur les épaules. Comme peinture, le plus étonnant de tous.

N° 11. *Lemot,* sculpteur. De la plus adorable finesse; dans l'ombre et en profil perdu. Cheveux courts.

N°s 12, 13 et 14, groupés dans le même cadre : *Serangeli,* peintre d'histoire. Vu jusqu'aux genoux, maigre, la main dans la poche, cheveux courts. — *Isabey,* peintre d'histoire et de miniature. En habit rouge vif anglais, cheveux noirs. — *Taunay,* peintre d'histoire et de paysage. Ses longs cheveux poudrés lui donnant un air Louis XVI; charmant, du reste, comme les deux autres. Isabey et Taunay, penchés vers Serangeli.

N° 15. *Percier,* architecte. Bien joli dans la mi-ombre. Debout et de profil, maigre, regarde un plan qu'il tient des deux mains. En habit boutonné et colleté haut. Porte une perruque à queue et un tricorne noir à cocarde, posé en travers, ce qui lui donne un faux air du Premier Consul. Tenue d'un homme qui est resté attaché aux *immortels principes.*

N° 16. *Talma,* le grand acteur tragique. Tête en l'air, mélodramatique.

N° 17. *Drolling,* peintre de genre. Cheveux gris à la chien, gilet rouge fermé. Délicieuse miniature. Note de couleur vive.

LÉTHIÈRE ET CARLE VERNET, PAR BOILLY.

(Musée de Lille.)

N° 18. *Corbet,* sculpteur. Cravaté haut, habit gris, gilet blanc. Tête fine, cheveux demi-poudrés. De la plus grande élégance.

N° 19. *Meynier,* peintre d'histoire. Portant la raie au milieu.

N° 20. *Fontaine,* architecte. Déjà chauve. Tête bien connue du reste dans sa cravate noire.

N° 21. *Blot,* graveur. Poudré et à la chien.

N° 22. *Bidault,* peintre de paysages. Longs cheveux demi-plats.

N° 23. *Boilly,* peintre d'histoire et de genre. Visage délicat, mèches courtes.

N° 24. *Chenard,* chanteur d'opéra-comique. En chapeau. Cheveux courts.

N° 25. *Gérard,* peintre d'histoire. Assis, regardant le chevalet, en noir, menton dans la cravate, grand nez, l'air distingué et encore jeune. Le plus vrai portrait de Gérard à cet âge. Dans une gamme chaude et sombre; faire d'ébauche.

N° 26. *Girodet-Trioson,* peintre d'histoire. Assis, l'air sec, la figure encore révolutionnaire.

N°s 27 et 28 ensemble. *Lethière* et *Carle Vernet,* causant tous deux debout. Lethière de face, très-grand sur un fond clair, tête forte et frisée, drapé dans un grand manteau brun-rouge; théâtral avec sa figure romaine. Carle Vernet, au contraire, un peu maquignon, en habit jaune-verdâtre boutonné, basques carrées, en culotte de peau blanche et en bottes à revers, la canne-cravache à la main, maigre et le jarret tendu, avec quelque chose de crâne et de sans façon. Ces deux figures, très-finies, forment tableau. C'est la merveille de la suite.

Tous les visages sont rasés de frais, suivant la mode du temps. Meissonier, qui les a vus, déclarait qu'il ne connaissait rien qui l'ait aussi vivement surpris et attaché. Lui, dessinateur si consommé, y trouvait à apprendre et s'avouait vaincu. Cette suite est du même intérêt historique que l'exquis tableau de Heim, *le Roi Charles X distribuant des récompenses aux artistes,* mais plus remarquable au point de vue du métier et de la couleur.

Cette suite se complète par deux dessins : l'un, première pensée du tableau, mais plus simple; l'autre, avec moins de personnages que dans la composition définitive, mais déjà avec le groupe de droite et très-heureusement agencé; et un petit portrait du peintre par lui-même, gris, monochrome, parfait. Il faut y ajouter un portrait de grandeur naturelle et assis, en petite veste de velours bleu, de M. Jules Boilly, peintre et lithographe, fils de Louis Boilly, très-joli, traité pour les étoffes et les accessoires, comme les premiers portraits d'Ingres. Ces deux dessins et ces deux portraits sont un don de M. Jules Boilly. Il faut ajouter encore le petit portrait d'homme assis devant un bureau, les jambes croisées, tenant une tabatière de la main droite, en costume de la fin du XVIII^e^ siècle, la plus terminée de ses œuvres au musée, dans le faire du Marat, probablement antérieure; et un autre portrait d'homme en buste, n° 41. Le grand portrait de Louis Boilly âgé, par son fils, debout près d'une table à couleurs,

taillant son crayon blanc, en redingote bleue fermée et gilet jaune, la figure dure et rouge, sous d'énormes lunettes, est fort curieux.

Ces portraits d'artistes nous ont entraînés dans le XIXe siècle. Revenons un peu en arrière. En 1781, Louis David, âgé de trente-trois ans, mettait la dernière main, peu après son retour de Rome, au grand tableau du *Bélisaire demandant l'aumône*, qui le fit recevoir agréé à l'Académie de peinture, et qu'il avait commencé pendant son séjour à la Villa Médicis. Cette toile est une date dans la carrière de David et une date dans l'histoire de l'art français. C'est la première fois qu'il rompt ouvertement avec l'ancienne école, car la *Peste de Saint-Roch*, au Lazaret de Marseille, n'est encore qu'une œuvre incertaine et fortement imbue du style de Vien. Avec le *Bélisaire* il fait un pas décisif dans la restauration de la peinture de style; aussi le tableau eut-il un grand retentissement. On put prévoir quel rôle allait jouer son auteur. C'est la pierre angulaire de cette école davidienne, si prépondérante et si fortement constituée dans sa base, par la volonté toute-puissante de son chef illustre, que nous avons pu la voir, près d'un siècle après l'apparition du *Bélisaire*, renouvelée et transformée, jeter ses dernières lueurs encore vigoureuses avec M. Ingres et M. Schnetz. Peu après, David atteignit dans ses peintures républicaines, qui couronnent un siècle et en ouvrent un autre, dans les *Horaces*, le *Brutus*, le *Serment du Jeu de Paume*, la *Mort de Socrate*, le *Marat*, une hauteur qu'il n'a pas dépassée. Sept années seulement séparent le *Bélisaire* de la *Mort de Socrate*, son chef-d'œuvre. Du reste il attachait un grand intérêt à cette première composition, car il en fit faire, en 1784, une copie, — aujourd'hui au Louvre, — réduite, retouchée et signée par lui, avec quelques légères modifications, par Fabre et Girodet. Je préfère de beaucoup l'accent et l'ampleur de l'œuvre originale. Elle est signée : *L. David faciebat, anno 1781. Lutetiæ*. Tout le monde connaît cette composition, simple, noble et bien romaine. Les fonds et l'architecture sont d'une grande solidité. Cela nous semble maintenant assez banal, mais à cette époque une composition comme le *Bélisaire* était une grande hardiesse et une grande nouveauté, plus même, un acte de courage. Le groupe du vieux Bélisaire aveugle, assis au pied du temple, et de l'enfant blond, rose et frais, tenant le casque, est une des belles inspirations de David. Les mains et les pieds sont dessinés de cette façon extraordinaire dont il avait le secret. La figure de la dame romaine qui fait l'aumône, largement drapée, est fort belle. La couleur est robuste, quoique terne; les fonds, le manteau de Bélisaire, sont excellents; mais la robe de la femme est d'un ton incertain, grisâtre, fort désagréable et qui rompt la tonalité sévère. — On en trouverait l'expli-

cation dans un passage des *Souvenirs historiques sur David*, par Alexandre Lenoir : « Une anecdote, dit-il, sur son tableau de Bélisaire va prouver la déférence qu'il avait pour les avis de Vien, son maître, que l'on se plaisait à appeler le *Nestor de la peinture*. David avait terminé le tableau de *Bélisaire*; peu satisfait en général de l'ouvrage, il ne pouvait se rendre compte, surtout, d'un défaut qui nuisait à l'ensemble du coloris. Incertain sur ce qu'il doit faire, il va trouver Vien, lui conte sa mésaventure et l'engage à venir dans son atelier. Il avait peint en rouge la draperie de la dame romaine qui fait l'aumône à Bélisaire. Vien lui dit : — Monsieur, vous avez fait un chef-d'œuvre, effacez seulement la draperie rouge, faites-la blanche et votre tableau sera parfait. — David, éclairé par ce conseil salutaire, substitue la couleur blanche à la couleur rouge et s'étonne lui-même de l'effet que produit la métamorphose. »

Le *Bélisaire* fut acheté par l'électeur de Trèves. Puis, ayant été pris pendant les premières guerres de la conquête, il servit à couvrir un caisson de transport. Un amateur l'acheta dans cet état, le fit restaurer et le revendit à Lucien Bonaparte. Il a été acquis par le musée de Lille en 1863.

Dix-neuvième siècle. — De la chute de Louis XVI à la fin du règne de Louis XVIII, de la Révolution à la Restauration, le musée de Lille n'a rien d'autre que les Boilly, une tête de jeune fille signée Prud'hon, qui doit être de M^lle^ Mayer, et les peintures de Wicar, de celui-là même qui a mérité la reconnaissance de la France entière en léguant à sa ville natale la splendide collection de dessins qu'il avait formée en Italie : le *Jugement de Salomon*, de 1785, la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, toile immense, de 1816, le portrait de Lesage Senault, son meilleur ouvrage, et son propre portrait en costume espagnol.

Abel de Pujol se fit remarquer au Salon de 1822, illustré par la *Barque du Dante* et le compte rendu de M. Thiers, avec son grand tableau de *Joseph expliquant les songes*. Nous le retrouvons ici. Le dessin des figures est correct et bien étudié, les deux prisonniers qui écoutent manifestent leur surprise dans un beau mouvement de théâtre; mais combien cela nous paraît aujourd'hui poncif et démodé. Je mentionnerai encore du même temps deux paysages académiques de Victor Bertin.

La *Mort de l'espion Morris*, de 1827, par Camille Roqueplan, nous conduit en pleine réaction romantique. Roqueplan n'a jamais été heureux lorsqu'il s'est aventuré dans les sujets dramatiques. La *Marée de l'équinoxe*, scène de l'*Antiquaire* de Walter Scott, l'*Épisode de la Saint-Barthélemy*, ne valent pas mieux que la *Mort de l'espion Morris*, empruntée à *Rob Roy*. Ce ne sont que des vignettes de Tony Johannot démesuré-

ment agrandies; et, ce qui est charmant dans une planche sur acier de quelques centimètres, ajoutée à un livre élégant, devient insupportable dans un tableau de trois mètres carrés. Cette grande toile du musée de Lille, malgré son importance dans l'œuvre de Roqueplan, malgré quelques vigoureux détails d'exécution, comme le soldat à gauche, mort et étendu sur le ventre, morceau digne de Géricault, ne peut donner idée du délicieux lithographe et du peintre exquis des *Scènes populaires d'Espagne* et de ce merveilleux chef-d'œuvre qui s'appelle l'*Antiquaire*.

La grande *Procession du Corpus Domini* sous la colonnade du Bernin est datée de Rome 1830. Cette toile immense et pompeuse est l'œuvre capitale de ce pauvre Clément Boulanger, auteur de la *Tarasque* et de la *Fontaine de Jouvence*, mort trop tôt pour sa mémoire dans une expédition scientifique aux ruines d'Éphèse. D'autres peintres du même nom l'ont fait oublier. Il repose maintenant, inconnu, dans le cloître de l'église grecque à Smyrne, où probablement aucun voyageur ne songe à aller lui rendre un pieux hommage. Cette éclatante machine n'est certes pas d'un peintre ordinaire; vue de loin et encadrée dans l'enfilade du musée elle est vraiment d'un grand effet. Mais je signalerai comme une erreur de métier l'emploi d'empâtements effroyables à côté de parties lisses et soigneusement repassées; il y a des fleurs dans le bas du tableau qui ont un pouce d'épaisseur. L'*Ivresse de Silène* du peintre des *Funérailles de Marceau* du musée de Chartres, Bouchot, doit être citée à côté de ces deux peintures romantiques. Cela est brillant et vif, à l'imitation de Roqueplan, d'une très-fraîche couleur, gracieux et de son temps comme une lithographie de Devéria. Même remarque pour la *Jeanne la folle* de Steuben, avec l'éloge en moins. C'est du très-mauvais Scheffer de la seconde manière. La *Vue intérieure du musée de Lille* par Bonnier de Leyens, à l'époque où les tableaux étaient placés dans la chapelle du couvent des Récollets, est à relever comme note historique sur le musée. C'était une longue salle sombre, éclairée à l'une de ses extrémités. On y distingue particulièrement le Van Dyck et le Crayer.

Disons aussi quelques mots d'un peintre doué d'un tempérament merveilleux et de dons exceptionnels, dont il n'a pas su tirer parti, de Souchon, élève de David et directeur de l'École de peinture de Lille de 1836 à 1857, année de sa mort. Ses œuvres originales sont ici peu nombreuses : deux paysages, dont l'un pris dans la campagne de Rome est de la plus belle solidité; une étude d'homme mourant et une petite ébauche de la *Résurrection de Lazare*, d'une extrême chaleur de ton, pour le tableau de l'église de Saint-Nicolas-du-Chardonnet à Paris. Mais il avait un talent de copiste véritablement extraordinaire. Il entrait en quelque sorte dans

la peau des maîtres les plus différents, surtout des coloristes; ses copies ont l'air de belles esquisses des maîtres eux-mêmes. Je citerai parmi les plus frappantes, en petite dimension, la *Sainte Pétronille* du Guerchin, les *Noces de Cana* de Véronèse et la fondation de *Notre-Dame-des-Neiges* de Murillo, un vrai bijou, lumineux et distingué, émaillé comme un Bonington.

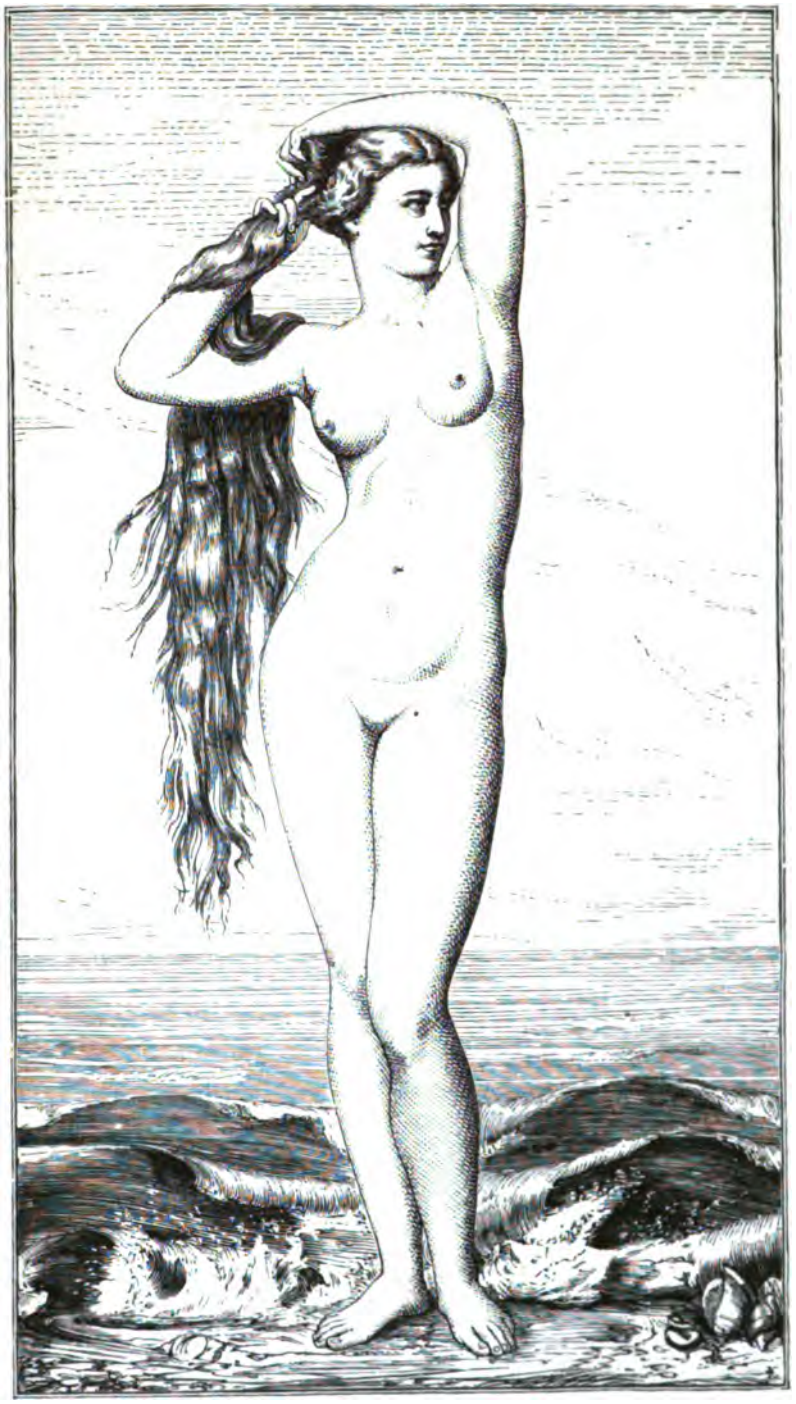
Avec Eugène Delacroix, que je laisserai pour un instant de côté, nous entrons dans la grande école française moderne, dont nous avons la suite et la menue monnaie dans l'école actuelle. Avec lui s'ouvre un monde nouveau et commence la révolution la plus radicale qu'enregistre l'histoire de la peinture.

Les œuvres contemporaines sont nombreuses au musée de Lille, de valeur très-inégale, mais quelques-unes d'une réelle importance et d'une vraie beauté. Elles proviennent exclusivement de dons, d'achats votés par la municipalité lors de l'exposition de Lille en 1866, et, surtout, d'envois du gouvernement. Je ne puis entrer dans le détail de chacune d'elles sans étendre démesurément les limites de ce travail. Je risquerais peut-être de paraître en dire trop ou trop peu. En présence d'œuvres que l'administration du musée n'a eu ni à acquérir ni à choisir, qui lui ont été imposées, d'œuvres dont les auteurs sont encore vivants pour la plupart, il me semble qu'il est convenable de garder une certaine réserve.

Je passerai donc une revue rapide de celles qu'à tort ou à raison je considère comme devant vivre et prendre rang à la suite des manifestations de l'art ancien, et de celles qui, à des degrés différents, méritent encore, après les chefs-d'œuvre de Rubens et de Van Dyck, de fixer l'attention, et provoquent l'examen.

Le Pape Sixte-Quint bénissant les Marais Pontins, daté de Rome 1846, est le tableau capital de M. Rudolff Lehmann; beau décor pour un cinquième acte d'opéra. L'agencement général, qui est habile, trahit la préoccupation évidente de marcher sur les traces de Léopold Robert et de Clément Boulanger. Les figures sont demi-nature et la couleur est absolument conventionnelle.

L'*Après-dînée à Ornans*, chef-d'œuvre de M. Courbet dans son bon temps, est la manifestation la plus vigoureuse et la plus franche d'un maître réaliste. Courbet n'a rien fait, comme tableau composé, qui ait cette valeur. A n'y voir qu'une réunion de portraits, la petite bourgeoisie campagnarde, saisie au vif, la photographie du laisser-aller rustique, de la fumerie et de la causerie après le café, on est forcé de convenir qu'il est difficile d'aller plus loin dans le rendu simple et mâle des objets et des personnages. Sans être noble, cette peinture que les frères et amis



LA NAISSANCE DE VÉNUS.

Par Amaury-Duval.

qualifieraient de démocratique et de sociale, n'a rien de vulgaire; elle donne un admirable fac-simile, de grandeur naturelle, de la nature vraie. C'est le chef-d'œuvre d'un outil merveilleux. Malheureusement l'emploi de la litharge, qui apparaît à la surface sous la forme d'un sable grisâtre, amènera rapidement la destruction de la couleur qui a, du reste, toujours été opaque et fort sourde. Le petit *Paysage*, pris du haut de la côte de Grâce, à la marée basse, au moment où l'embouchure de la Seine laisse à découvert ses bas-fonds et ses îles de vase, est d'une excellente vérité. Le ciel avance un peu trop; mais l'opposition entre les fonds gris de la mer et du ciel et le massif touffu, vert glauque, du premier plan, est absolument dans la nature.

Les Chouans — scène d'intérieur pendant la guerre de Vendée, — tableau fort remarquable par l'expression des personnages et la sincérité du dessin et de la couleur, est l'une des meilleures productions bretonnes de M. Fortin.

L'école d'Ingres est représentée par trois petites esquisses peintes de Flandrin pour la *Dispersion des peuples*, le *Samson* et le *Baruch* de l'église Saint-Germain-des-Prés; par la *Naissance de Vénus* d'Amaury-Duval et le *Mélitus* de M. Mottez. Cette dernière peinture caractérise parfaitement les tendances et les procédés d'une certaine chapelle. En avant d'un temple en construction, dont le robuste appareil découpe un ciel d'outremer, des mimes athéniens, des danseuses et des musiciens viennent d'établir leurs tréteaux et égayent de leur rhythme et de leurs plaisanteries aristophanesques les promeneurs désœuvrés, lorsque le poëte Mélitus, se mêlant aux spectateurs, est reconnu comme l'un des principaux accusateurs de Socrate. Le peintre a choisi le moment où la foule athénienne, mobile et frivole, abandonnant et les mimes et les tréteaux, laisse Mélitus à son remords et à la peine que lui inflige le mépris public. C'est plus un morceau délicat d'érudition qu'une peinture; une patiente et scrupuleuse restitution de types et de costumes, plus qu'une scène vivante et qu'une composition.

L'*Adam et Ève trouvant le corps d'Abel* de M. Bonnat, la *Locuste* de M. Mazerolle, avec les dessins et l'esquisse préparatoires, et le *Supplice d'une Vestale* de M. Baudry sont aussi des peintures de style que l'on ne peut passer sous silence, quoique chacun de ces peintres ait fait des œuvres plus franches et plus personnelles.

« Elle s'éveilla enfin, mais non comme ceux qui ont dormi: c'était plutôt le réveil des morts, car la vie semblait une chose nouvelle, une sensation étrange et inconnue; les objets frappaient sa vue sans réveiller sa mémoire... Alors un esclave s'avisa d'une harpe; le harpiste vint et

L'ASSASSINÉ, TABLEAU DE M. CAROLUS DURAN.

accorda son instrument. Aux premières vibrations irrégulières et perçantes, elle fixa un instant sur lui ses yeux étincelants qu'elle tourna bientôt vers la tapisserie, comme pour arracher son cœur à quelque pensée déchirante... » Ce passage de l'incomparable épisode de la folie d'Haydée, au quatrième chant de Don Juan, est le sujet du meilleur tableau de M. Muller. C'est une peinture évidemment superficielle et à effet, mais qui ne manque ni de feu, ni de virtuosité, ni d'agrément dans la richesse orientale des étoffes ; quelque chose comme certaines pages sonores de M. Verdi. J'aime mieux le chant à *mezza voce* d'Auber.

La *Prédication dans une chapelle de la Laponie* est la plus grande et la plus belle des très-remarquables peintures suédoises de Höckert, celle-là même qui, par la vérité et l'attrait nouveau des costumes et des personnages grands comme nature, par le sentiment naïf et original qui apportait comme la senteur pénétrante de ces contrées lointaines et inconnues en France, par toutes sortes de qualités de lumière et de couleur, obtint un si grand et si légitime succès à l'Exposition universelle de 1855. Höckert a travaillé longtemps à Paris. Son talent s'y est singulièrement fortifié, c'est pour cela que je me suis permis d'en parler dans l'École française. Elle fut achetée par le gouvernement et donnée au musée en 1857. Ce chef-d'œuvre de la peinture suédoise est une toile profondément intéressante, et je suis persuadé que la ville de Stockholm payerait gros pour la posséder.

L'*Assassiné*, grande scène moderne que M. Carolus Duran a placée dans la campagne de Rome, n'a pas, à mon sens, la valeur de ses portraits. On sent là cependant une main admirablement douée et un rare sentiment dramatique. Mais le cadre est bien grand pour un simple faits-divers. Je préfère de beaucoup la petite esquisse de cette composition, n° 139, qui est une merveille. Cela est enlevé au bout de la brosse avec un bonheur inexprimable. L'*Improvisation dans la campagne de Rome* et le *Baiser de la mère de Moise* donnent une idée parfaite du talent ingénieux de M. Brandon. Dans la salle des esquisses, le dessin à la plume rehaussé d'aquarelle, première pensée de ce second tableau, est un petit bijou, un dessin de maître par la couleur, par la grâce du mouvement, le rhythme du contour et sa fermeté. M. Lecomte-Dunouy, élève et imitateur de Gérome, a fait dans l'*Invocation à Neptune* une petite peinture curieusement archéologique, très-finie, très-raffinée, qu'aurait pu signer son maître. La *Plantation de Calvaire* est un des meilleurs tableaux du peintre si grave et si vrai des épopées campagnardes, M. Breton. C'est un paysage d'hiver qui pourrait faire pendant au paysage d'été du Luxembourg, la *Procession dans les blés*.

Les paysagistes sont presque au complet. Voici d'abord le coin des Algériens. M. Fromentin, qui est le plus vrai de tous les peintres africains. le premier qui ait rendu, plus encore par la plume que par le pinceau, le charme enivrant du Sahel, est absent; mais Dauzats, un observateur consciencieux, se montre avec le *Passage des Portes de fer par l'armée française.* — C'est le 28 octobre 1839, à midi, qu'une colonne aux ordres du maréchal Vallée et du duc d'Orléans franchit pour la première fois, sous le feu de l'ennemi, ce redoutable et célèbre défilé qui livre passage à la route directe d'Alger à Constantine. Ce haut fait restera l'un des titres de gloire de l'armée d'Afrique. Un détachement de 3,000 hommes fit ce que ni les Turcs ni les vieilles légions romaines n'avaient osé entreprendre. Le caractère géologique et pittoresque de l'un des plus merveilleux spectacles de la grande Kabylie et de la province de Constantine, qui en comptent de si extraordinaires, est parfaitement saisi. Cette faille gigantesque de la montagne, ses immenses parois surplombantes et comme taillées à la hache, ses découpures aiguës, ses arêtes prismatiques, sa couleur violette et calcinée, donnent la note exacte de ces formidables paysages de pierre qui attendent encore leur peintre et dont les gorges du Rummel au pied de Constantine sont le type le plus farouche et le plus colossal. Le *Dépiquage des blés* est une jolie scène du Tell, un tableau bien choisi et bien rendu par M. Adolphe Leleux. M. Guillaumet, un de nos jeunes orientalistes et des mieux doués, s'est passionné pour le désert : il a été remué jusqu'au fond par la poésie sublime de ses horizons et de son ciel; il sait le traduire à ceux qui ne le connaissent pas et le rappeler à ceux qui ont eu le bonheur d'en être possédés. Le désert, c'est l'infinie variation du même chant calme et pénétrant : des groupes de palmiers au feuillage aigu, le champ illimité d'une terre safranée et d'un ciel inexorablement bleu ou blanc, quelquefois au loin la halte d'un douar, des chameaux aux jambes calleuses et difformes, des tentes de laine noire, à l'horizon les silhouettes rigides des montagnes, bleues ou roses, suivant l'heure du jour. M. Guillaumet sent tout cela en poëte, mais il a encore besoin de salir ses blancs et d'assouplir sa touche. Le *Marché arabe dans la plaine de Tocria,* du musée de Lille, est bon, sans valoir cependant cet admirable *Repos du soir,* au Luxembourg, avec sa mince et droite fumée bleuâtre, qui indique si bien l'immobilité muette du Sahara et la pesanteur farouche de la chute du jour. Dans le même sens, le n° 425, *Nomades au désert,* de M. Washington, est une œuvre tout à fait remarquable. C'est un don de l'auteur, et certes celui-ci ne pouvait avoir la main plus heureuse. La scène est charmante et choisie à ravir. Nous sommes à la saison du printemps : une riche famille de nomades vient de planter

ses tentes ; les chameaux pelés, au grand œil doux et sérieux, broutent tranquillement les touffes d'alpha que les pluies d'hiver ont fait sortir du sol, ou dorment au soleil sur les genoux, le cou allongé à terre; à droite deux Arabes; l'un étendu sur le ventre, l'autre renversé sur un tas de vêtements et d'étoffes, écoutent les sons monotones que deux musiciens accroupis tirent gravement d'une flûte et d'un tarbouka; à gauche, sur un chameau, une femme se montre dans sa cahute d'osier recouverte d'une de ces splendides et éclatantes fraichias de laine à raies rouges, fabriquées dans les oasis. Cela est très-algérien et très-exact, et de la plus rare finesse de tons.

Voici maintenant le coin moins ambitieux des paysagistes de la France et de l'Italie : Cabat, avec une chaude petite étude de la campagne de Rome ; Corot, avec un grand paysage animé de figures demi-vêtues dans le sentiment si poétique de la *Matinée* du musée du Luxembourg ; Daubigny, avec un *Effet de soleil levant aux bords de l'Oise,* de grande qualité ; Français, avec un bois sacré, trop touffu, mais dans sa note antique la meilleure ; le mélancolique et sauvage Francis Blin, avec les *Ruines du château de Guildo à marée basse ;* Anastasi, Paul Huet, Lavieille, Harpignies, Émile Breton et Troyon enfin avec une *Vue d'automne prise dans la forêt de Fontainebleau,* un chef-d'œuvre. Jamais Troyon, paysagiste, n'a trouvé des accents plus grands et plus héroïques; ces hêtres et ces chênes aux puissantes ramures, éclairés par un large coup de lumière entre deux nuages, vivent et parlent. C'est Troyon transformé par son voyage de Hollande, où il avait appris à peindre et à voir.

Ajoutons à ces paysages une plantureuse *Cuisine* de Philippe Rousseau et le grand tableau de la *Bataille d'Hondschoote*, dû à l'intelligente et heureuse collaboration de M. Eugène Lami et de Jules Dupré. C'est une peinture panoramique, où le ciel et le paysage jouent le premier rôle, enlevée à la pointe du pinceau dans une gamme rousse et ronflante. A droite et en avant un moulin allonge ses bras noirs sur le champ du tableau; au fond une charge du 8e régiment cuirassé achève la défaite des troupes anglaises. Il diffère assez sensiblement de la répétition du musée de Versailles; le moulin, bien plus grand, y donne une note décorative très-voulue et très-importante.

Je reviendrai maintenant sur mes pas et dirai quelques mots, en terminant, de l'œuvre qui couronne et illumine la collection tout entière, de la *Médée* de Delacroix, de la grande Médée du Salon de 1838, où elle attira tous les regards. Le ministère l'acquit pour une somme qui nous paraîtrait aujourd'hui dérisoire et en fit présent au musée de Lille, dont elle est devenue le plus célèbre ornement.

La critique d'alors fut entraînée malgré elle ; on fit bien quelques réserves, assez justes d'ailleurs, sur le dessin du bras droit et sur celui des enfants ; mais le mot de chef-d'œuvre était dans toutes les bouches, et, devant cette création éblouissante, les hiboux du journalisme durent fermer les yeux. Chose étonnante, Théophile Gautier, qui en rendit un compte assez succinct dans la *Presse* du 21 mars 1838, n'a pas trouvé les accents qu'on pouvait attendre de sa verve passionnée et romantique ; Frédéric de Mercey, plus réservé de sa nature et plus classique, en faisait, au contraire, dans la *Revue des Deux Mondes*, une analyse approfondie, où la portée intellectuelle de l'œuvre est remarquablement sentie.

Bien que la *Médée* n'ait plus quitté Lille depuis son entrée au musée, pas même lors de la grande exposition posthume du boulevard des Italiens, tout le monde en connaît la composition par la lithographie de Lassalle ou par les répétitions réduites que le maître exécuta à différentes époques. Certainement Delacroix a laissé des œuvres plus complètes, plus magistrales, plus entraînantes même, plus belles peut-être : le *Massacre de Scio*, par exemple, l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, ou le plafond du Louvre ; il n'en a pas fait de plus humaine et de plus profonde. Nulle part il ne s'est élevé plus haut dans l'expression du drame et de la passion. Aucune reproduction peinte ou gravée, aucune description, si colorée qu'elle soit, ne peut donner idée à ceux qui n'ont pas vu le tableau lui-même, — œuvre magique qui devrait être accrochée dans une salle à part, ou tout au moins isolée sur un fond de velours rouge, — de quelle incomparable façon Delacroix a su rajeunir et fixer dans un éclair fulgurant, dans la synthèse d'un geste, d'une attitude, d'un regard, cette longue et sauvage histoire des temps héroïques ; avec quelle pénétration, en quelque sorte divinatoire, il a su s'imprégner de la poésie antique. Il importe peu que la *Médée* n'ait pas emprunté les formes de la Vénus de Milo, que le vêtement, les accessoires, ne soient pas rigoureusement dans la vérité archéologique : la *Médée* est antique, par la seule raison qu'elle est vraie, qu'elle est femme et qu'elle est passionnée. Il importe peu que le paysage n'ait pas le calme d'une fresque pompéienne, puisqu'il vibre à l'unisson du drame et qu'il le complète.

De tous les tableaux de Delacroix, la *Médée* est peut-être celui qui est appelé à devenir le plus populaire, parce que le dessin de la figure est encore soutenu et cherché, comme dans ses premiers travaux, le mouvement réel sans exagération, l'idée, quoique complexe, d'une irrésistible clarté.

Une femme demi-nue, échevelée, palpitante, au profil acéré et vipérin, à la bouche contractée et amère, à l'œil noir, au front haut et superbe, encore chargé d'un diadème, avec cet air de reine outragée que

Rachel devait avoir dans ses sublimes élans de fureur, emportant dans ses bras robustes avec l'étreinte convulsive de la lionne et sur son sein de marbre ses deux enfants nus qui se débattent en pleurant, l'un blond et l'autre brun ; tenant d'une main un riche poignard et de l'autre soulevant sa noire tunique prête à tomber ; une femme dans un ravin fauve et désert, sous l'azur farouche d'un ciel d'Orient, s'enfuit et jette en arrière un dernier regard où se lit une suprême et mortelle détermination. Cette mère à la tête implacable, devant laquelle on ne peut se défendre d'une crainte superstitieuse ; cette amante au corps blanc et souple, créé pour les passions les plus extrêmes, pour la suprême ardeur de l'amour comme pour la suprême énergie de la haine ; cette femme qui passe devant vous en pleine lumière, irradiée, illuminée, mais, détail étrange, la figure brusquement coupée par l'ombre d'un surplomb de la roche, c'est l'enchanteresse Médée, Médée la puissante sorcière, la terrible fille d'Aëtes, dont la science magique a permis au chef des Argonautes, à Jason, son fiancé, pour lequel elle a tout sacrifié, de conquérir la toison d'or. Jason a payé sa dette en épousant Creüse. Alors cet immense amour s'est changé en une immense haine ; elle empoisonne sa rivale et Créon son père, elle emporte ses enfants, fruits vivants de sa passion, et les assassine ; et, laissant Jason à son désespoir, elle disparaît sur un char de flammes. .

Mais ce que je ne saurais dire, c'est l'éclat émaillé de cette peinture, la puissance des colorations, leur choix voulu et leur combinaison, véritable symphonie qui chante la mort sur un air de fête. Delacroix s'y montre une fois de plus et plus qu'ailleurs encore le grand musicien de la peinture ; il use des couleurs comme Weber, le plus grand coloriste de la musique, use des timbres et des sonorités de l'orchestre. La robe est noire, doublée de rouge orangé ; la tunique dégrafée et retenue par un ruban vert qui passe sur l'épaule et sur la poitrine, est rose, rose et vert qui n'appartiennent qu'à Delacroix et dont il a fait un si merveilleux usage dans ses tableaux marocains. De l'opposition en pleine lumière de ces couleurs stridentes avec le ciel profond et le paysage fauve, se résolvant dans la blancheur carminée de la gorge et des chairs, dans les ciselures bleues du poignard, du bracelet, des boucles d'oreilles et du diadème, Delacroix a tiré l'une de ses harmonies les plus mâles et l'accompagnement d'un chant dont la sombre splendeur ne saurait être surpassée.

56 L72m 1875
Musée de Lille; le Musée de peinture
Fine Arts Library
AYY7837
3 2044 034 034 314

56 L72 m 1875
Lille. Palais des Beaux-Arts
Musée de peinture
DATE
ISSUED TO
NO 29 '69
NO 1 '91
Krystal Schulz
16
56
L72m
1875